

L'ART DE LA CRUAUTÉ: MYTHOLOGIES FILMIQUES CONTEMPORAINES DE LA CRUAUTÉ

Thesis submitted in accordance with the requirements of the University of
Liverpool for the degree of Doctor in Philosophy

by

Florence Bögelein

January 2015

*Pour ma petite famille, Thomas & Juliet
et pour Marina*

Preface

This dissertation is submitted for the degree of Doctor of Philosophy at the University of Liverpool. The work undertaken and described herein was carried out under the supervision of Dr. Alison Smith and Prof. Claire Taylor in the CLAS Department, between September 2010 and January 2015.

This work is original except where acknowledgment and references are made to the previous work. Neither this nor any substantially similar dissertation has been or being submitted for a degree, diploma or other qualification at any other university.

Florence Bögelein

26/01/2015

Abstract

The French film critic Stéphane Delorme, in *Les Cahiers du Cinéma*, writes that “*horror is the unexpected answer to the question: how to create myths nowadays?*” (2008: 11). This quotation is the starting-point for this thesis which aims to discuss and analyse the implications of his statement that cinema is a vehicle for myths, and most specifically, for those associated with what he calls “horror”, which we have interpreted as “cruelty”. The implications of this change will be discussed in the thesis.

The thesis will set out the implications of the concepts both of “cruelty” and of “myth” in a context of representation. One theoretical starting point for this research is necessarily the writings of Antonin Artaud, fundamental for analysing cruelty in a context of spectacle (theatre or film). The introduction of this thesis will explore Artaud’s writings and their relevance to cinema. This thesis is about cinema; nevertheless, to speak about cinema and cruelty, we will first study Artaud’s writings to which cruelty is the heart of a theatre that he calls “Théâtre de la Cruauté”. Artaud elaborates his ideas from theatre, and the theatre, like cinema, can be a vehicle for myths. The importance of Artaud’s theories of spectacle should explain why we will research connections between cruelty, myths and cinema initially in the light of theatre. In fact, our analysis will show that cruelty in cinema, as we will define it here, is always linked to theatricality in the way in which it creates a relation between the audience, the film and the moviemaker. We will explore its lineaments through its development in a number of key films of the 1990s/2000s.

As regards myths, our objective is, firstly, to understand how cinema can give rise to modern myths, and how they form and transform themselves. We will establish not only what a myth is, but also what “the myth of cruelty” may represent nowadays, and how this contemporary myth has been represented by the moviemakers. We consider that cinema, and not specifically horror cinema, may be one specific sort of collective myth. Then, however, we will consider how cinema, surprisingly for a vehicle for myths, questions its own myths and fights them.

The main part of this thesis will focus on a corpus of films which will serve to show the evidence of definable myths of cruelty in the cinema. These films are:

Trouble Every Day (2001) by Claire Denis
Dans Ma Peau (2002) by Marina de Van
Funny Games (1997), *La Pianiste* (2001), *Caché* (2005) by Michael Haneke
Medea (1988) and *Dogville* (2003) by Lars von Trier

The concept of cruelty, and its myths, will be discussed through an analysis of physical cruelty (*Trouble Every Day* and *Dans Ma Peau*), psychological cruelty (*Funny Games* and *La Pianiste*), social cruelty (*Medea*, *Dogville* and *Caché*), and myths and repetitions in the cinema of cruelty. The theoretical corpus of this thesis will include, apart from Artaud, the haptic vision theorised by Laura U. Marks and its relation to cruelty, Julia Kristeva's work on abjection, Jean-Paul Sartre and Maurice Blanchot on sadomasochism, but also the work of Michel Serres, Mireille Rosello and Artaud's theory of "humour-destruction".

The most important findings of this research concern films as a possible replacement for the function of sacrifice (mythic and cruel), the dangers of overestimating this (both because the actors are not fully engaged, and because a myth of cruelty is itself dangerous) but most of all, the possibility of the films to undermine their own mythic status (a process in itself cruel, since myths are consoling) and the possible effect of substituting a state of melancholia. Obviously, the destruction of myths may imply for the audience its replacement by the counter-myth of melancholia, as much cruel. Melancholia appears to be a principle of cruelty, seen by the moviemakers, which acts on the conception of modern spectators. Lucid cruelty takes part in the construction of committed spectators; producing what we may call *heroism of conscience*.

Acknowledgements

First, I would like to say that several people supported me in this work, whom I would like to thank from all my heart.

I am pleased to express my profound sense of gratitude to Dr. Alison Smith, who supervised me throughout, for her helpful criticisms, advice and encouragement. I will never say thank you enough. She has inspired me so much, contributed to the progress of this thesis, and helped me in cinematographic studies.

I also would like to thank my second supervisor, Prof. Claire Taylor, for her precious advice and comments, which contributed much to the improvement of this thesis.

Thanks also to my colleagues and friends at the University of Liverpool who supported me in this time. I acknowledge Dr. Marco Paoli for reading different chapters at different moments of my writing. I am also indebted to Prof. Kate Marsh for several fruitful discussions, for her interest in this project and for her support. Thanks to Prof. Charles Forsdick who offered me the possibility to present my research at the ASMCF North West workshop. I would like to acknowledge the use of the University of Liverpool interlibrary loan service which were able to find even those books, which I believed would not be possible to get hold of. Thanks to the British Film Institute in London for offering me the possibility to conduct a part of my research in their facilities including the kind support of their staff. I am also pleased to thank the examiners for investing their precious time in this thesis. Thanks to *Ekphrasis* for granting permission to publish two articles based on this work.

I also would like to express my deepest gratitude to my husband, Thomas, for his constant kindness and love through all these wonderful years together. Thanks to our little Juliet who lights up every day. And thanks to my parents and my sister Marina for their fervent faith.

Table of Contents

Preface	i
Abstract.....	iii
Acknowledgements.....	v
Table of Contents	vii
List of Illustrations	ix
List of publications and contributions originated from this work.....	xi
Introduction – Aux mythologies filmiques de la cruauté.....	1
I. Introduction à la cruauté au cinéma.....	1
I. a. Antonin Artaud, « l’inventeur de la cruauté »	1
I. b. Un théâtre du corps.....	6
I. c. Les anamorphoses de la cruauté	12
I. d. Qu’est-ce qu’un mythe ?	17
I. e. L’ « <i>HUMOUR-DESTRUCTION</i> »	19
II. Introduction aux mythes de la cruauté	22
II. a. Absence de <i>catharsis</i>	22
II. b. Mythologies filmiques de la cruauté.....	25
II. c. Le mythe moderne de la cruauté : un mythe ancien retraduit	28
II. d. Le cinéma de la cruauté <i>et son double</i>	31
Chapitre I – La cruauté physique	33
I. L’hapticité au cinéma	33
I. a. La vision haptique cruelle : cruauté et sensualité	33
I. b. Le corps décors : un espace de mutation	40
I. c. La prégnance de la vision haptique	50
II. « un sang d’images » : cinéma d’horreur et cinéma de la cruauté	52
II. a. La symbolique sacrée du sang.....	52
Le rite mythique de l’Eucharistie	57
II. b. A la limite de la bestialité : la monstrosit� de l’individu	63
II. c. « � la limite de l’horreur ».....	70
Chapitre II – La cruauté psychologique	75
I. La cruauté psychologique au regard de <i>La Pianiste</i>	75
I. a. �criture masochiste, écriture sadienne	75
I. b. Le masochisme domestique : se faire souffrir comme <i>femme</i>	83
I. c. L’art et la pornographie	86
I. d. « l’absence de regard qui tue »	90
I. e. De l’abjection	93
I. f. La cruauté révélatrice de l’abjection.....	100
I. g. La perfection inatteignable	106

II. La cruauté psychologique au regard de <i>Funny Games</i>	109
II. a. Musique, bruit et cruauté : le parasite sonore	109
II. b. Le parasitage organique du film	113
II. c. Les parasites cinématographiques	119
II. d. La répétition parasite	124
Chapitre III – La cruauté sociale	129
I. Mythes, rites et société	130
I. a. La cruauté sociale	130
Modernité et postmodernité	136
Absence de <i>catharsis</i>	138
I. b. Médée	141
II. L'hospitalité-hostilité	150
II. a. L'étranger comme incarnation du Mal	150
II. b. L'étranger : de l'être invisible à l'hôte hostile	153
II. c. Mémoire disloquée et responsabilité	162
III. « Les Théâtres de la cruauté »	169
III. a. Théâtre et utopie	169
III. b. L'utopie, une menace sociale	178
Grace, une <i>réfugiée</i> exploitée démocratiquement	180
<i>Caché</i> : utopie sociale, oubli et paranoïa	182
III. c. Des personnages théâtraux, des personnages mythiques	185
IV. Mythes sociaux et sacrifice	194
IV. a. Le bouc émissaire social	194
Des personnages conscients de leur nature sacrificielle dans <i>Tiresia</i> et <i>Medea</i>	194
<i>Tiresia</i>	194
<i>Medea</i>	201
La ville bouc émissaire dans <i>Dogville</i>	212
IV. b. Le théâtre de l'absurde	215
Chapitre IV – La répétition cruelle	223
I. Le cinéma de la cruauté et <i>son double</i>	223
II. Les répétitions interfilmiques	223
II. a. l'autodestruction du sujet comme équivalent de la fin du monde	223
II. b. le recyclage de personnages	226
III. Les répétitions intrafilmiques	229
III. a. Le cas limite de <i>Funny Games</i> (1997) et <i>Funny Games U.S.</i> (2007)	229
IV. « on n'en finit pas avec le théâtre »	233
IV. a. Les répétitions théâtrales : les gestes, discours et objets répétitifs	233
IV. b. Le jeu et la répétition (théâtrale)	236
Conclusion	241
Bibliographie	247

List of Illustrations

Illustration 1: Francis Bacon (1909-1992), <i>Triptyque</i> (1972). Huile sur toile. 1,98m × 1,47m. Londres, Tate Gallery.....	36
Illustration 2: <i>Trouble Every Day</i> (2001) de Claire Denis.....	43
Illustration 3: <i>Trouble Every Day</i> (2001) de Claire Denis.....	48
Illustration 4: <i>Trouble Every Day</i> (2001) de Claire Denis.....	50
Illustration 5: <i>Dans Ma Peau</i> (2002) de Marina de Van.....	57
Illustration 6: <i>Dans Ma Peau</i> (2002) de Marina de Van.....	61
Illustration 7: <i>Trouble Every Day</i> (2001) de Claire Denis.....	69
Illustration 8: <i>Trouble Every Day</i> (2001) de Claire Denis.....	72
Illustration 9: <i>Les Vampires</i> (1915) de Louis Feuillade.....	72
Illustration 10: <i>La Pianiste</i> (2001) de Michael Haneke.....	75
Illustration 11: <i>La Pianiste</i> (2001) de Michael Haneke.....	95
Illustration 12: <i>La Pianiste</i> (2001) de Michael Haneke.....	95
Illustration 13: <i>La Pianiste</i> (2001) de Michael Haneke.....	97
Illustration 14: <i>La Pianiste</i> (2001) de Michael Haneke.....	100
Illustration 15: <i>La Pianiste</i> (2001) de Michael Haneke.....	102
Illustration 16: <i>La Pianiste</i> (2001) de Michael Haneke.....	104
Illustration 17: <i>La Pianiste</i> (2001) de Michael Haneke.....	105
Illustration 18 : <i>Funny Games</i> (1997) de Michael Haneke.....	114
Illustration 19 : <i>Funny Games</i> (1997) de Michael Haneke.....	120
Illustration 20 : <i>Funny Games</i> (1997) de Michael Haneke.....	123
Illustration 21 : <i>Funny Games</i> (1997) de Michael Haneke.....	123
Illustration 22: <i>Le Ruban Blanc</i> (2009) de Michael Haneke.....	129
Illustration 23: <i>Medea</i> (1988) de Lars von Trier.....	146
Illustration 24: <i>Medea</i> (1988) de Lars von Trier.....	147
Illustration 25: <i>Medea</i> (1988) de Lars von Trier.....	149
Illustration 26: <i>Caché</i> (2005) de Michael Haneke.....	160
Illustration 27: <i>Caché</i> (2005) de Michael Haneke.....	163
Illustration 28: <i>Caché</i> (2005) de Michael Haneke.....	164
Illustration 29: <i>Caché</i> (2005) de Michael Haneke.....	164
Illustration 30: <i>Dogville</i> (2003) de Lars von Trier.....	172
Illustration 31: <i>Dogville</i> (2003) de Lars von Trier.....	174
Illustration 32: <i>Dogville</i> (2003) de Lars von Trier.....	177
Illustration 33: <i>Caché</i> (2005) de Michael Haneke.....	182
Illustration 34: <i>Caché</i> (2005) de Michael Haneke.....	182
Illustration 35: <i>Caché</i> (2005) de Michael Haneke.....	183
Illustration 36: <i>Caché</i> (2005) de Michael Haneke.....	184
Illustration 37: <i>Caché</i> (2005) de Michael Haneke.....	184
Illustration 38: <i>Dogville</i> (2003) de Lars von Trier.....	190
Illustration 39: <i>Dogville</i> (2003) de Lars von Trier.....	191
Illustration 40: <i>Tiresia</i> (2003) de Bertrand Bonello.....	198
Illustration 41: <i>Medea</i> (1988) de Lars von Trier.....	202
Illustration 42: <i>Medea</i> (1988) de Lars von Trier.....	203
Illustration 43: <i>Medea</i> (1988) de Lars von Trier.....	205
Illustration 44: <i>Medea</i> (1988) de Lars von Trier.....	211
Illustration 45 : <i>Medea</i> (1988) de Lars von Trier.....	211
Illustration 46: <i>Dogville</i> (2003) de Lars von Trier.....	213

x	L'art de la cruauté:	
	Mythologies filmiques contemporaines de la cruauté	

Illustration 47: <i>Dogville</i> (2003) de Lars von Trier.	216
Illustration 48: <i>Tiresia</i> (2003) de Bertrand Bonello.	237

List of publications and contributions originated from this work

Journal articles

Rouif, Florence (2012), « La vision haptique cruelle, cruauté et sensualité dans *Trouble Every Day* de Claire Denis », *EKPHRASIS*, 1/2012 *SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS*, pp. 34-45

Bögelein, Florence (2014), « Adaptations et manipulations apocalyptiques: vers un héroïsme de la conscience dans *Dogville* de Lars von Trier », *EKPHRASIS*, 2/2014 *SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS*, pp. 39-54

Conference poster

Rouif, Florence (2012), University of Liverpool Postgraduate Research Day 22 March 2012, Liverpool.

Oral Presentations

Bögelein, Florence (2013), « *Caché* de Michael Haneke », 40 min presentation, *Société littéraire française de Liverpool*, 2nd February 2013 (Liverpool).

Bögelein, Florence (2013), « L'art de la cruauté en société dans *Caché* de Michael Haneke ». ASMCF North West, Postgraduate workshop, University of Liverpool, 19 June 2013, by Charles Forsdick.

Bögelein, Florence (2014), « Intertextualité et cruauté dans *Dogville* de Lars von Trier ». ASMCF North West, Postgraduate workshop, University of Liverpool, 11 June 2014, by Charles Forsdick.

INTRODUCTION

AUX MYTHOLOGIES FILMIQUES DE LA CRUAUTÉ

I. Introduction à la cruauté au cinéma

I. a. Antonin Artaud, « l'inventeur de la cruauté »¹

L'année 1895 marque l'avènement de l'image cinématographique grâce à l'invention des frères Lumière : le cinématographe². Si de prime abord il est considéré comme une invention de foire³, le cinéma finira par s'imposer comme « le septième art ». Dès la naissance de ce medium de masse, la cruauté en fut constitutive malgré elle puisque le film des frères Lumière *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895) fit sortir un public paniqué et hurlant, pensant que le train les écraserait⁴. On subodore déjà le lien intime qui lie l'image à la cruauté, l'effet direct sur les spectateurs. *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* donne à voir des images, non cruelles en elles-mêmes, mais qui en engendrent d'autres cruelles dans l'esprit des spectateurs.

L'un des aspects de la cruauté est *cruor*, le « sang qui coule »⁵, la chair sanglante, déchirée, qui peut alors s'empreindre de violence et de barbarie. Il s'agit, et cela de manière intentionnelle, de faire physiquement souffrir quelqu'un. Parfois la cruauté ne se donne pas explicitement comme telle, cela peut être la cruauté de nos représentations mentales ou des rapports humains par exemple. La *crudelitas*, que l'on peut traduire par « faire souffrir », met en lumière une forme spécifique de torture, une cruauté qui se révèle à la fois physique et psychologique. Nous allons également analyser une troisième forme de cruauté, spécifique au cinéma, qu'est la

¹ Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *Les Théâtres de la Cruauté, Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères: Paris, p. 9.

² Le 13 février 1895, Auguste et Louis Lumière déposent un brevet pour le cinématographe.

³ « Les petites séquences animées d'une minute montrées pour un franc [...] c'est « la nature prise sur la fait » par l'invention des frères Lumières, une curiosité scientifique parmi d'autres, un truc pédagogique de lanterne magique pour baraque foraine, avec soutien du phonographe. » dans Rioux, Jean-Pierre; Sirinelli, Jean-François (2005, [1998]), *Le temps des masses*, Points, Éditions du Seuil: Paris, p. 104.

⁴ « Ein Kurzfilm wirkte besonders nachhaltig, ja er erzeugte Furcht, Schrecken, sogar Panik. Panik, auch dies ist wieder ein Wort, daß das Gemeinschaftserleben beschreibt, eine Reaktion nicht einzelner, sondern des Publikums. Es war der Film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (*Die Ankunft eines Eisenbahnzuges im Bahnhof La Ciotat*) [...]. » dans Von Karaseck, Hellmuth, *Der Spiegel*, 52/1994 : <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13687466.html>

⁵ Gaffiot, Félix, *Gaffiot, Dictionnaire Latin-Français*, Hachette: Paris, p. 192.

cruauté du réalisateur à l'encontre des spectateurs, cruauté psychologique bien entendu. Les termes latins *cruor* et *crudelitas* nous aiderons à étudier un concept définissable qui est *cruauté*. Nous reviendrons tout au long de cette thèse sur ce que l'on peut comprendre par cruauté et en quoi la cruauté peut se distinguer de l'horreur, de la brutalité, voire de la pornographie. C'est pourquoi Antonin Artaud, comédien, poète, interné près de dix ans en hôpital psychiatrique à son retour du Mexique en 1936, viendra éclairer notre propos sur la cruauté puisqu'il ne s'intéresse pas à la cruauté circonstancielle, de l'ordre des faits, mais bien dans ce qu'elle fait naître, son aspect créateur. Le chapitre III (cruauté sociale) nous permettra d'aborder de nouvelles facettes de la cruauté, indépendantes de *cruor* et *crudelitas*, celles d'oubli et la formule de Catherine Wheatley « What does it mean to me ? »⁶ est une interpellation des spectateurs que nous allons étendre à un principe général de mythe de la cruauté.

Olivier Penot-Lacassagne, dans un article intitulé « *Cruor* et cruauté, D'Artaud à Arrabal » (2009), affirme que :

D'Aristote à Schopenhauer, la cruauté fait scandale. Dans le livre VII de *L'Ethique de Nicomaque*, Aristote la considère comme extérieure à l'humain, ou bestiale, ou pathologique, elle vient « en excès ». Parce qu'elle met en danger l'idée même de nature humaine, rares sont les philosophes qui, après le penseur grec, en font une composante essentielle de l'humain. Schopenhauer cependant lui confère une dimension métaphysique qui rompt avec la philosophie grecque pour laquelle « l'Être est synonyme de douceur, de contentement et de présence ». Jadis condamnée sous les mots de bestialité, de folie ou de maladie, la cruauté acquiert un statut proprement humain et désigne une ontologie de la souffrance, au fond de toute vie.⁷

Pourtant, comme le remarque ensuite Penot-Lacassagne, lorsque l'on évoque la cruauté, littéraire ou bien textuelle, un nom qui est devenu son pendant apparaît, celui d'Antonin Artaud. Artaud n'est certes pas le premier à penser la cruauté, mais il lui attribue une toute autre intensité : il sur-sémiotise ce terme ; Penot-Lacassagne ajoute même qu'« il lui confère un avenir »⁸. Et cela, comme l'écrit Camille Dumoulié dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Les Théâtres de la Cruauté* (2000), jusqu'à devenir :

pour nous, l'inventeur de la cruauté, entendu comme le créateur d'une expérience et d'une pensée nouvelles. Bien sûr, il y eut les épopées, les tragédies, le théâtre

⁶ Wheatley, Catherine (2011), *Caché*, BFI Film Classics: London, p. 84.

⁷ Penot-Lacassagne, Olivier (2009), « *Cruor* et cruauté, D'Artaud à Arrabal », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 4, p. 437.

⁸ *Ibid.*, p. 437.

baroque, ou Sade pour donner à la cruauté un champ d'exercice littéraire. Il y eut aussi nombre de philosophes, de Machiavel et Hobbes à Schopenhauer et Nietzsche pour lui donner ses lettres de noblesse philosophique. Et il y eut, une fois encore, ce supplice de la croix que des siècles de peinture ont offert en objet de plus ou moins grande délectation. Pourtant, tout cela semble désormais faire sens après coup et à partir de lui [Artaud].⁹

En 1938, dans *Le Théâtre et son Double*, ensemble de ses réflexions dans le temps sur le théâtre, Artaud prophétise un théâtre indépendant du Texte, actif sur les spectateurs, décrit sa volonté de prendre un hangar afin de le transformer en un théâtre avec l'esprit des Églises, des « temples du Haut-Thibet »¹⁰, où évolueront des personnages « hiéroglyphes »¹¹, donc de l'ordre du symbole. D'où la notion de rituel, que nous allons étudier dans cette thèse et qui renvoie directement à la définition du mythe. Cependant, nous allons y revenir, Artaud qui n'aura de cesse de prôner la libération de la parole et du corps va, pour cette même raison, rejeter tout mythes.

Cette thèse est consacrée au cinéma, néanmoins, pour parler du cinéma et de la cruauté, nous allons d'abord nous consacrer à Artaud pour qui la cruauté est le cœur même d'un théâtre qu'il nomme le « Théâtre de la Cruauté ». Artaud élabore ses idées à partir du théâtre, et le théâtre, à l'instar du cinéma, peut être un véhicule à mythes. Il s'est aussi beaucoup intéressé au cinéma et « En 1925, Artaud considère le cinéma comme le seul art véritablement poétique et révolutionnaire »¹². Il y vit d'ailleurs à un certain moment un véhicule plus efficace que le théâtre, mais après maintes déceptions, notamment concernant le film de Germaine Dulac *La Coquille et le Clergyman* (1926)¹³ dont il écrivit le scénario et où il se sent trahi, Artaud se consacre à nouveau au théâtre. C'est pourquoi, par le biais du théâtre, nous allons rechercher des liens entre cruauté, mythes et cinéma. Les références au théâtre vont s'infléchir au fur et à mesure que l'on va se consacrer au cinéma.

⁹ Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*, p. 9. Nous allons souvent nous référer à Camille Dumoulié qui « eut ce regard à déshabiller l'âme » d'Artaud, dans tous les ouvrages qu'il lui consacre.

¹⁰ Artaud, Antonin (1978), *Œuvres complètes*, Tome IV, Gallimard: Mayenne, p. 93. Les citations d'Antonin Artaud sont tirées de l'édition Gallimard des *Œuvres complètes*. Les chiffres romains renvoient au tome et les chiffres arabes à la page.

¹¹ *Ibid.*, p. 93.

¹² Dumoulié, Camille (1996), *Antonin Artaud*, Seuil: Paris, p. 38.

¹³ Cf. par exemple l'article (1987) publié dans *Dada/Surrealism*, n° 15, pp. 110-127 sur la collaboration entre Dulac et Artaud sur *La Coquille et le Clergyman*.

Artaud, écrivant à Jean Paulhan le 13 septembre 1932, élabore déjà une définition nouvelle de la cruauté dans ce qui deviendra la première des « lettres sur la cruauté » :

Il ne s'agit pas dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive.

Je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement. [...]

C'est à tort qu'on donne au mot de cruauté un sens de sanglante rigueur, de recherche gratuite et désintéressé du mal physique. [...] Cruauté n'est pas en effet synonyme de sang versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié. Cette identification de la cruauté avec les supplices est un tout petit côté de la question. [...] La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un.¹⁴

L'aspect sanglant n'est plus qu'« un tout petit côté de la question » et en matière de cruauté dans l'art, suivre Artaud, c'est donner à la cruauté une aura de lucidité. Cependant, ce théâtre n'est pas dénué de risques :

Il y a là un risque, mais j'estime que dans les circonstances actuelles il vaut la peine d'être couru. Je ne crois pas que nous arrivions à raviver l'état des choses où nous vivons et je ne crois pas qu'il vaille même la peine de s'y raccrocher; mais je propose quelque chose pour sortir du marasme, au lieu de continuer à gémir sur ce marasme et sur l'ennui, l'inertie et la sottise de tout.¹⁵

Artaud fait alors d'une épidémie de peste¹⁶ l'allégorie même de son théâtre : le « Théâtre de la Cruauté », bien loin du théâtre Grand Guignol, où « Il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif »¹⁷. Artaud s'est apparemment documenté sur la peste qui toucha Marseille en 1720 due au débarquement du Grand-Saint-Antoine dans son port, mais le « Théâtre et la Peste », comme l'affirme Dumoulié :

laisse entrevoir une autre scène qui ouvre sur un théâtre de la cruauté plus personnel : celui de l'identification d'Artaud lui-même à la peste. Comme lui, la peste de 1720 naît et éclate à Marseille, mais, comme lui aussi, elle a des origines orientales. Les ravages qu'elle cause dans les corps sont semblables aux symptômes de la maladie qu'il décrit dans ses lettres. Tout comme les images de la peste se révèlent au vice-roi de Sardaigne, qui refuse de laisser accoster le navire contaminé car « il se vit pesteux et vit la peste ravager son minuscule Etat », Artaud est

¹⁴ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 98.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 80-81.

¹⁶ « « Le théâtre et la Peste » [t]el est le titre du texte qui ouvre *Le Théâtre et son Double*, rédigé à la faveur d'une conférence donnée par Artaud à la Sorbonne, le 6 avril 1933, dans le cadre du centre de recherches du docteur Allendy. » dans Dumoulié, Camille (1996), *op. cit.*, p. 59.

¹⁷ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 26.

l'acteur-roi à qui fut révélée la puissance de contamination et de purification du Théâtre de la Cruauté.¹⁸

Et « Comme la peste il [le théâtre] est le temps du mal¹⁹, le triomphe des forces noires »²⁰. Le théâtre occidental aurait, selon Artaud, oublié sa part d'ombre pour devenir un théâtre insignifiant. Il ajoute que « tous les grands Mythes sont noirs »²¹ comme la peste « matière noire, [qui fait] le cerveau fondu, limé, pulvérisé, réduit en poudre, désagréé en une sorte de poussière de charbon noir »²² car « de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès »²³. Par analogie, Artaud souhaite un théâtre libérateur, une expérience des limites :

Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification.²⁴

Ce n'est pas un théâtre engagé politiquement, mais si la peste est violence, voire destruction d'une société et de ses citoyens, Artaud souligne aussi la possibilité d'une renaissance saine en la redécouverte du sacré grâce au théâtre de la « peste », en « une véritable épidémie »²⁵, un « malaise physique et psychologique »²⁶.

Des Atrides à Œdipe, de Médée à Clytemnestre, le théâtre antique est toujours mythique, toujours actuel, toujours cruel. En effet, le théâtre occidental est depuis son origine un prolongement profane de rituels sacrés ou magiques qui eux aussi contenaient une part de *catharsis*, puisque manifestement l'homme évolue dans sa relation au sacré, l'humanité progresse dans l'élaboration de ses mythes. Représentation mentale, le mythe a besoin pour cette raison de prendre appui sur un médium, le théâtre, cela à cause de son rôle public. C'est ce théâtre antique qu'Artaud veut re-sacraliser car « Le retour au *mythos* contre le *logos* s'inscrit dans leur [Nietzsche et Artaud] commune tentative pour rendre au théâtre son langage le plus originaire. »²⁷ Artaud passe sa vie à l'élaboration d'un théâtre « qui nous

¹⁸ Dumoulié, Camille (1996), *op. cit.*, p. 63.

¹⁹ Haneke dira *Le Temps du loup* (2003).

²⁰ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 29.

²¹ *Ibid.*, p. 30.

²² *Ibid.*, p. 20.

²³ *Ibid.*, p. 30.

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷ Dumoulié, Camille (1992), *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, PUF: Paris, p. 51.

réveille : nerfs et cœur »²⁸ et sa pensée évolue au fil de ses écrits : ses contradictions sont part de son héritage. Nous allons nous consacrer un peu plus loin dans cette introduction aux problématiques du mythe : c'est un mot chargé qui va être étudié tout au long de cette thèse, tout particulièrement dans le chapitre III consacré au film(-mythe) *Medea* (1988) de Lars von Trier.

I. b. Un théâtre du corps

Faire du théâtre un mal nécessaire pour les spectateurs était déjà au cœur de l'élaboration du « Théâtre Alfred Jarry » qu'Artaud crée en 1926²⁹, après son exclusion du mouvement surréaliste. L'évolution de la pensée d'Artaud dans *Le Théâtre et son Double* vient surtout de ce que le théâtre soit contagieux et dangereux également pour l'acteur : il parle ainsi de l'acteur comme d'un « bouc émissaire » de la société dans un rite sacrificiel de l'acteur. Déjà en 1936, alors au Mexique, Artaud déclare que « L'artiste qui ignore qu'il est un bouc émissaire [...] celui-là n'est pas un artiste. »³⁰ Ce serait donc grâce au rituel sacrificiel de l'acteur que l'on se protégerait de la puissance du sacré, dès lors canalisée. Le « Théâtre de la Cruauté », selon Artaud, « pousse à une sorte de révolte virtuelle »³¹ car « dans sa gratuité, l'action d'un sentiment au théâtre, apparaît comme quelque chose d'infiniment plus valable que celle d'un sentiment réalisé. »³² Ce théâtre et ses manifestations « se déchargent dans la sensibilité de qui les regarde avec la force d'une épidémie. »³³

L'héritage d'Artaud est double, d'une part les thématiques de l'écriture :

si ces formulations métaphoriques (la peste) apparaissent parfois outrancières ou obsolètes, il n'en reste pas moins à la source d'une réflexion fructueuse sur la dramaturgie de la violence hors tragédie, sur les enjeux de l'excès sans catharsis et de la menace sans transcendance.³⁴

En effet, il importera dans cette thèse (chapitre III) de repenser et de questionner le mythe hors « tragédie », « catharsis » et « transcendance ». D'autre part, la représentation et le jeu des acteurs : l'acteur est désormais comparé à un athlète et

²⁸ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 82.

²⁹ Avec Robert Aron et Roger Vitrac.

³⁰ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome VIII, p. 281.

³¹ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV p. 27.

³² *Ibid.*, p. 25.

³³ *Ibid.*, p. 25.

³⁴ Souiller, Didier; Fix, Florence; Humbert-Mougin, Sylvie; Zaragoza, Georges (2005), *Études théâtrales*, PUF/Quadrige: Paris, p. 416.

son jeu est de l'ordre de la performance, « Il est de l'acteur comme d'un véritable athlète physique, [...]. L'acteur est un athlète du cœur. »³⁵ L'acteur « hiéroglyphe », signe vivant, c'est d'abord l'acteur balinais dont Artaud découvre les représentations codées à l'exposition coloniale de 1931, et qui lui semblent, à ses yeux de français, magiques. En 1946, sorti de Rodez, il fait dès lors de la scène le corps seul de l'acteur ; l'acteur, « bouc émissaire » de la société dans un rite sacrificiel, comme s'il était pestiféré, est vidé de l'intérieur, avant tout un corps. *Le Retour d'Artaud le Momo* en 1947 est un hymne au corps où la cruauté appelle la sensation : corps torturés, corps profanés, corps sacrifiés, mais aussi corps exaltés, corps transfigurés et pour tout dire transmutés. Dans le second post-scriptum au « Théâtre de la Cruauté », Artaud écrit :

**Qui suis-je ?
D'où je viens ?
Je suis Antonin Artaud
et que je le dise
comme je sais le dire
immédiatement
vous verrez mon corps actuel
voler en éclats
et sans se ramasser
sous dix mille aspects
notoires
un corps neuf
où vous ne pourrez
plus jamais
m'oubliez.**³⁶

Le « Théâtre de la Cruauté » est un théâtre du corps où l'acteur qui « n'est pas une chose mais un corps, un corps qui ne supporte pas d'être, sans éructer et sans tonner, sans baver et sans exploser »³⁷ s'incarne au sens le plus corporel qui soit et c'est par la chair, corps à corps, que le lien de la scène à la salle s'instaure.

C'est la piste suivie par le metteur en scène Jerzy Grotowski³⁸ qui donnera, en quelque sorte, une méthode aux théories d'Artaud :

C'est la technique de l'acteur qui est au centre des réflexions et des pratiques de ce laboratoire qui voit l'enjeu essentiel du théâtre dans une relation entre acteurs et spectateur, dans une relation partagée : « Nous pouvons donc définir le théâtre comme « ce qui se passe entre spectateur et acteur. » Toutes les autres choses sont supplémentaires – peut-être nécessaires, mais quand même supplémentaire. » Et

³⁵ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 125.

³⁶ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome XIII, p. 118.

³⁷ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome XXVI, p. 82.

³⁸ Le « Théâtre-Laboratoire polonais » et ses sept comédiens-athlètes (1965).

pour ce faire le jeu de l'acteur est essentiel : « Le jeu théâtral est un don de soi, une cruauté envers soi mais non une fin en soi. »³⁹

La communication entre l'acteur et les spectateurs se fait corps à corps puisque, pour Artaud, le théâtre est « un jet sanglant d'images »⁴⁰ qui vient secouer les spectateurs dans leur être profond, dans leur corps. Seul le théâtre permettrait d'affronter, de combattre les mythes grâce à la relation entre les spectateurs et l'acteur. Nous allons revenir sur ces propos afin de les confronter au cinéma. Grotowski préconise une scène dépouillée, intimement liée à la salle et au public : le rôle-clef de ce clivage est le comédien, car c'est autour de lui que s'organisent les signes :

Et la question qui se pose maintenant est de savoir si dans ce monde qui glisse, qui se suicide sans s'en apercevoir, il se trouvera un noyau d'hommes capables d'imposer cette notion supérieure de théâtre [...].⁴¹

Également sensible au corps de l'acteur, Grotowski revendique un théâtre pauvre afin de le différencier des autres arts visuels, y compris du cinéma. Cette méthode a profondément inspirée Peter Brook⁴², pour l'art théâtral et visuel⁴³, ou encore Lars von Trier, pour le cinéma. Artaud, du moins avant la guerre, s'est intéressé au cinéma. Il y voit alors le seul medium capable de créer un nouveau langage, « un langage par heurt, convulsion, répulsion, attraction, qui reproduit le dynamisme primitif des corps et du sens »⁴⁴ ; mais Artaud se dit trahi par l'adaptation filmique de Dulac de son scénario, et à l'instar de toute forme d'écriture, il se rebelle : « Le monde cinématographique est un monde mort, illusoire et tronçonné. Outre qu'il n'entrouvre pas les choses, qu'il n'entre pas au centre de leur vie, que des formes il ne retient que l'épiderme [...]. »⁴⁵

Comme nous l'analyserons, on retrouve le « Théâtre de la Cruauté » artaudien au cinéma. *Dogville* (2003) de von Trier n'est pas une pièce de théâtre filmée, mais le réalisateur utilise certains artifices du théâtre pour mener à bien sa réflexion : par exemple, l'espace filmique est sculpté par la caméra, le décor et l'interprétation des acteurs. *Dogville* a des liens certains avec le « Théâtre de la Cruauté » d'Artaud : en

³⁹ Souiller, Didier; Fix, Florence; Humbert-Mougin, Sylvie; Zaragoza, Georges (2005), *op. cit.*, p. 417.

⁴⁰ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 80.

⁴¹ *Ibid.*, p. 31.

⁴² Cf. par exemple l'article de Charles Marowitz (1966), « Notes on the Theatre of Cruelty », *The Tulane Drama Review*, The MIT Press, vol. 11, n° 2, pp. 152-172.

<http://www.jstor.org/stable/1125194>

⁴³ *Marat-Sade* (1967).

⁴⁴ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome III, p. 71.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 97.

exploitant les diverses possibilités offertes par le théâtre, comme une caméra très dirigée, intimement liée au corps de l'acteur, ou encore le symbolisme, von Trier donne à voir, par les multiples codes de sa mise en scène, une représentation originale et cruelle. En effet, *Dogville* représente une tentative d'application de ces thèses théâtrales au cinéma, dans un contexte de « cinéma de la cruauté ». Avec *Dogville*, le réalisateur fait s'interpénétrer, se superposer le cinéma et le théâtre et à cela s'ajoute d'autres thématiques comme la place du corps et son traitement cruel. Il affirme dans *Les Cahiers du Cinéma* (mai 2003) :

envisage[r] *Dogville* comme un film fusionnel. [...] Mon défi maintenant, une fusion entre le cinéma, le théâtre et la littérature [...]. Il est essentiel que les éléments pris du théâtre et de la littérature ne se mélangent pas seulement avec les moyens d'expressions cinématographiques. Le tout doit fonctionner comme une fusion solide.⁴⁶

Pourtant, c'est sous l'influence de Bertold Brecht que von Trier se révèle être : « Bien sûr, le film s'est inspiré de Brecht. [...] La chanson de Jenny-des-Corsaires dans *L'Opéra de quat'sous* était en effet un point de départ. »⁴⁷ *Dogville* est un film explicitement brechtien et non pas artaudien : alors, malgré leurs profondes différences, existerait-il des liens entre Artaud et Brecht ? L'idée n'est pas neuve puisqu'il y a eu plusieurs tentatives, surtout dans les années 60, de réconcilier Artaud et Brecht. Le théâtre artaudien n'est pas un théâtre engagé politiquement, de plus, il est un théâtre *en théorie* opposé à la distanciation brechtienne étant donné que les spectateurs sont comme immergés dans l'événement de la scène. Chez Brecht toute identification aux acteurs est strictement interdite : c'est le fameux *Verfremdungseffekt*, ou effet d'étrangeté, qui a comme conséquence un effet de distanciation car, comme l'estime Brecht, « La tâche principale du théâtre est d'expliquer la fable et d'en communiquer le sens au moyen d'effets de distanciation appropriés. »⁴⁸ Néanmoins, le « Théâtre Epique » de Brecht, théâtre didactique et marxiste, et le « Théâtre de la Cruauté » d'Artaud ont d'abord pour mission (sur des modes différents) de réveiller les spectateurs. Ces deux théâtres ne sont donc pas incompatibles et nous analyserons finalement comment l'« HUMOUR-

⁴⁶ Björkman, Stig (2003a), « LARS VON TRIER : Mon défi, c'est de parvenir à une fusion entre le cinéma, le théâtre et la littérature » [Trad. Talboom, Godfried], *Les Cahiers du Cinéma*, n° 579, p. 32.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸ Brecht, Bertold (1948), *Kleines organon für das Theater* [1ère traduction française de TAILLEUR, Jean (1954)], *Petit organon pour le théâtre*, (1970) L'Arche: Paris, p. 95.

DESTRUCTION »⁴⁹ artaudien participe de la distanciation et de la défamiliarisation destructrice des mythes. Nous allons revenir dans cette thèse sur la cruauté de retirer aux spectateurs cinématographiques l'identification.

Le théâtre, comme le cinéma, passe par une représentation visuelle ; étymologiquement, le *theatron* désigne le lieu « d'où l'on voit ». Les spectateurs ne seraient donc plus en position de voyeurs, mais bien de voyants :

Je propose un théâtre où les images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures.⁵⁰

Le théâtre et le cinéma produisent des images faisant, à un rythme différent, suggestion auprès des spectateurs et qui doivent être dépassées, devenir des signes, donc être dotées d'un sens qu'il importe d'interpréter. Le dessein du théâtre n'est pas d'être réaliste, étant lui-même une anamorphose ; il donne à voir des images qui en engendrent d'autres dans l'esprit des spectateurs et c'est en cela qu'il est particulièrement approprié à la lecture des mythes : c'est une caractéristique du théâtre que von Trier exploite. Si le mythe se caractérise comme un au-delà de la parole et le théâtre comme représentation, alors peut-être que le cinéma ne peut pas se passer du théâtre : en effet, tous les films du corpus sont théâtraux, y compris *Trouble Every Day* (2001) par exemple qui peut sembler de prime abord non théâtral.

Comme au théâtre, le corps a un rôle majeur dans le cinéma de la cruauté. Le livre *The skin of the film* (2000) de Laura U. Marks⁵¹ est exemplaire sur le sujet. Cependant, notons dès l'abord qu'elle ne pense pas à la cruauté, mentionnant dans sa préface « the movement of a camera caressing the surface » : « I also suggest the way vision itself can be tactile, as though one were touching a film with one's eyes: I term this *haptic visuality*. » Autrement dit, lorsqu'un film fait plus appel au sens du toucher qu'au regard des spectateurs : « Cinema spectatorship is a special example of this enfolding of self and world, an intensified instance of the way our perceptions open us onto the world »⁵², c'est la vision haptique. Ce sont les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari en premier qui formulent la vision haptique dans *1000 Plateaux* (1980) et que Deleuze approfondira à propos des corps de Francis Bacon

⁴⁹ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 88.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁵¹ Marks, Laura U. (2000), *The skin of the film, intercultural cinema, embodiment and the sense*, Duke University Press: Durham.

⁵² *Ibid.*, p. 149.

dans *Logique de la Sensation* (1981). Marks étudie, à la lumière de la phénoménologie, un cinéma d'art et d'essai, voire expérimental ; elle parle d'« embodied spectatorship », le spectateur incarné :

the phenomenological encounter is an exchange between an embodied self-in-becoming (the viewer) and its embodied intercessor (the cinema). Theories of embodied visuality acknowledge the presence of the body in the act of seeing, at the same time that they relinquish the (illusory) unity of the self. In embodied spectatorship the senses and the intellect are not separate.⁵³

Ces théories éclaireront notamment *Dans ma peau* (2002) de Marina de Van.

Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, « Comment se faire un corps sans organes ? », proposent une étude théorique du « corps sans organes » artaudien : « le Corps sans Organes se révèle pour ce qu'il est, connexion de désirs, conjonction de flux, continuum d'intensités »⁵⁴, « le corps sans organes n'est jamais le tien, le mien... C'est toujours *un* corps. [...] Le Corps sans Organes est désir, c'est lui et par lui qu'on désire. »⁵⁵

Ainsi renverse-t-il [Artaud], à partir du corps, la métaphysique gnostique élaborée depuis *Le Théâtre et son Double*. [...]

S'agit-il d'un mythe mis à la place d'un autre ? On peut le penser, et considérer que le renversement du spiritualisme en matérialisme demeure sous-tendu par la même métaphysique du pur et du propre. Mais l'humour consiste, justement, à solliciter jusqu'à l'extrême la logique et la métaphysique. Mythe contre mythe [...].⁵⁶

Il est donc intéressant d'ouvrir une large perspective et d'approfondir les rapports ambigus, mais actuels, qui lient le cinéma aux mythes. Le terme « mythe » ne va pas de soi : nous allons analyser ultérieurement et avec attention le mythe, mot problématique souvent banalisé, et dès lors, il importera de définir ce qu'est un mythe, si la cruauté peut être une matrice mythique et, dans ce cas, d'établir un cinéma de la cruauté. Cette thèse propose que ces deux formes d'expressions, cinématographique et mythique, s'étaient, s'inspirent, s'enrichissent sur des modes différents.

⁵³ Marks, Laura U. (2000), *op. cit.*, p. 151.

⁵⁴ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1980), « Comment se faire un corps sans organes ? », *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit: Paris, p. 199.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁵⁶ Dumoulié, Camille (1996), *op. cit.*, pp. 120-121.

I. c. Les anamorphoses de la cruauté

L'impulsion initiale de cette réflexion provient de Stéphane Delorme écrivant dans *Les Cahiers du Cinéma*, à propos de *There will be blood* (2008) de Paul Thomas Anderson, que « L'horreur est la réponse inattendue à la question : comment fabriquer du mythe aujourd'hui ? »⁵⁷ Ce qu'il qualifie d'« horreur » nous le qualifierons de cruauté car, malgré son analyse de ce film en termes « d'horreur » et de « terreur »⁵⁸, le film ne répond pas à ces genres dans leurs acceptions classiques : ce n'est pas le sang qui coule à flot, mais bien l'argent, le pétrole et le whisky. Cette saga industrielle se présente comme une « géologie de l'esprit »⁵⁹ selon les mots d'Eugenio Renzi pour qui :

les deux véritables héros de *There Will Be Blood* [sont] le futur magnat et le désert californien. [...] Si le spectateur ressent la pression d'un dehors sur l'esprit du héros, et si cette pression devient à chaque minute de moins en moins supportable, c'est que [Daniel Day-Lewis] arrive à absorber toutes les énergies, à cannibaliser tout élément extérieur, à siphonner la majesté du dehors et à l'accumuler dans son corps.⁶⁰

Après avoir réduit à néant une communauté, poussé un prédicateur illuminé, Eli Sunday, à renier Dieu, humilié un magnat, Daniel Plainview se demande « à quoi me servirait d'avoir un million de dollars ? » Daniel n'est donc pas seulement aveuglé par une ambition capitaliste qui le pousserait à agir : la négation d'autrui, l'humiliation, cet instinct de conservation, le meurtre de sang-froid sont aussi constitutifs de la cruauté. D'ailleurs, tel que se questionne laconiquement Daniel : « que ferais-je de mes journées ? » Parce qu'il faut des représentations symboliques et invariantes à un mythe pour se développer, la cruauté pourrait donc bien être une nouvelle matrice de mythes collectifs. La mémoire collective adhère alors à ces représentations qui deviennent des mythes, comme la cruauté inhérente au mythe capitaliste.

Au cœur de cette réflexion sur les *liaisons dangereuses* de la cruauté et du cinéma : des réalisatrices actuelles et controversées, Marina de Van et Claire Denis, références d'une esthétique de la cruauté. En plus, nous allons analyser et mettre en lumière les idées sous-jacentes des réalisateurs Michael Haneke et Lars von Trier, et de leurs

⁵⁷ Delorme, Stéphane (2008), « Désirs de grandeur », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 632, p. 11.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁹ Renzi, Eugenio (2008), « Des patries grandes et petites », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 632, p. 12.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 13-14.

films en relation avec ces mythes multiformes que sont les mythes de la cruauté. Le corpus d'étude sera composé de :

Trouble Every Day (2001) de Claire Denis
Dans ma Peau (2002) de Marina de Van
Funny Games (1997), *La Pianiste* (2001), *Caché* (2005) de Michael Haneke
Medea (1988) et *Dogville* (2003) de Lars von Trier.

Ce corpus n'a pas la vocation d'être exhaustif : nous proposons un travail en profondeur de films produits entre 1988 et 2005. Haneke et von Trier⁶¹ occupent une place majeure dans cette thèse et l'étude de certains de leurs films particuliers permettra d'élaborer une analyse de la cruauté au cinéma. Cette recherche se concentre sur une série de problématiques s'articulant autour des mythes et de la cruauté : cette thèse a donc pour dessein d'analyser « comment fabriquer du mythe aujourd'hui », ou plus exactement, de comprendre ce que sont les mythes filmiques de la cruauté, mythes modernes, sociaux, comment les divers réalisateurs s'approprient et utilisent ces mythes et quels sont leurs transformations ; d'où l'importance d'analyses détaillées de ces films qui permettront d'étudier ces problématiques fondamentales sur les mythes et la cruauté, et leurs implications sociologiques. Pour cela, nous allons analyser plusieurs aspects de la cruauté au cours de quatre chapitres thématiques : le premier chapitre est consacré à la cruauté physique dans *Trouble Every day* de Denis et *Dans Ma Peau* de de Van que nous allons étudier sous l'angle de l'hapticité, phénomène non cruel en soi, mais qui le devient sous leur caméra. Nous nous interrogerons quant aux frontières entre cinéma d'horreur, pornographie et cinéma de la cruauté. Nous analyserons la cruauté psychologique dans le second chapitre : *Funny Games* de Haneke nous permettra d'élaborer la notion de parasite et *La Pianiste*, celles de sadisme, de masochisme et d'abjection. Nous allons poursuivre le côté social mythique de la cruauté dans un troisième chapitre avec les films *Medea* et *Dogville* de von Trier et *Caché* de Haneke. Nous analyserons plusieurs concepts à l'épreuve de la société comme l'utopie, l'hospitalité voire le bouc émissaire social. Nous reviendrons ensuite sur les répétitions inter et intrafilmiques constitutives des mythes de la cruauté dans un

⁶¹ « Perhaps Haneke's most significant contemporary is the Danish provocateur Lars von Trier. Von Trier's film exhibit a similar interest in cinematic formalism and in the current political state of Europe. » selon McCann, Ben; Sorfa, David, « Introduction », p. 2 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke: Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.

quatrième chapitre de synthèse qui nous mènera à questionner les répétitions dans leur sens théâtral. Enfin, nous nous interrogerons dans une conclusion de synthèse à savoir si les films de notre corpus peuvent se concevoir comme des sacrifices virtuels, cela avant de revenir sur les dangers et les enjeux du cinéma de la cruauté.

La cruauté passe toujours par la théâtralisation, ce qui crée une relation entre le public, le film et le réalisateur. Il s'agit donc d'explorer les linéaments de la cruauté, valorisés tant par le théâtre que par le cinéma. Artaud y aura un rôle majeur, étant tellement lié au concept de cruauté, nous venons de l'étudier ; et comme Franco Tonelli le remarque dans *Esthétique de la cruauté* (1972) :

Jamais auparavant [Artaud], on ne s'était servi du terme « cruauté » comme d'une expression susceptible de suggérer une réalité littéraire particulière. « Cruauté » évoque, en effet, dans l'esprit des critiques modernes des visions tour à tour de violence, de scatologie, mais aussi d'appréhension métaphysique ou même épistémologique du moi, enfin et surtout laisse entrevoir la fécondité des rapports dynamiques qui lient personnalité humaine et réalité théâtrale. Le terme dans ces conditions, devient un mot clef qui sert à identifier non seulement la crise spirituelle du XXe siècle mais aussi ses manifestations littéraires les plus originales.⁶²

En 1975 paraît *Le Cinéma de la Cruauté*. Ce livre est un ensemble d'articles critiques d'André Bazin consacrés aux réalisateurs Eric von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock et Akira Kurosawa que François Truffaut a choisi de rassembler sous ce titre. Le titre de cet ouvrage n'est pas anodin : ce sont des films dans lesquels Truffaut a senti l'influence du « Théâtre de la Cruauté » et dont le titre fait référence à la formulation spécifique de la cruauté pensée par Artaud, sans pour autant d'ailleurs que Truffaut ou Bazin y fassent explicitement référence. Ce lien à Artaud a été fait par Truffaut lui-même. L'ouvrage, finalement, présente selon Truffaut « six cinéastes qui ont pour point commun d'avoir imposé un style bien particulier et un tour d'esprit subversif »⁶³. Nous reviendrons au cours de cette recherche sur cette idée de la cruauté non comme violence, mais comme subversion. Cependant, Francis Vanoye, dans son article « Cinémas de la cruauté ? » tiré du collectif *Les Théâtres de la Cruauté, Hommage à Antonin Artaud* (2000), pense que l'on peut difficilement parler d'un cinéma de la cruauté. Pour lui, seul *Salò ou Les 120 journées de Sodome* (1975) de Pier Paolo Pasolini peut être qualifié de cinéma de la cruauté car :

⁶² Tonelli, Franco (1972), *L'esthétique de la cruauté*, Edition A.-G. Nizet: Paris, p. 9.

⁶³ Bazin, André (1975), *Le cinéma de la cruauté: de Buñuel à Hitchcock*, Editions Flammarion: Paris, p. 12.

L'œuvre allie l'implacable du dispositif (celui des libertins-assassins et celui du film) à l'impassibilité du rituel de mort, la scénographie du fantasme à la stylisation de l'horreur quotidienne. La jouissance y est inséparable du meurtre, y compris celle du spectateur, contraint de vivre l'expérience extrême de l'insécurité cinématographique puisqu'il s'expose à désirer le point de vue des libertins. Non dans la perspective d'un retournement moral (ou moralisateur), comme chez Haneke, mais simplement dans celle d'éprouver au plus profond ce que jouir veut dire. *Salò* est peut être le seul film relevant entièrement d'un cinéma de la cruauté, raison pour laquelle on doit se défendre contre lui [...].⁶⁴

On peut se demander si *Salò* est vraiment le seul film de la cruauté. Les spectateurs ne doivent-ils pas se défendre contre d'autres films, tels les films de Haneke⁶⁵ ou de von Trier ? Dans cette thèse nous allons étudier un ensemble de films contemporains d'où émane un sens certain de la cruauté filmique, ce que Martine Beugnet analyse comme un « cinéma de la sensation » et qui serait selon elle particulier en France :

the emergence of a contemporary cinema of sensation clearly concerns a diverse collection of filmmakers across the world, France nevertheless offers an intriguing case in point. A specific sense of momentum emanates from the work of a number of contemporary French filmmakers, evidenced by the release, in close succession, of a batch of films which betray a characteristic sensibility to an awareness of cinema's sensuous impact and transgressive nature.⁶⁶

Eric Dufour dans son ouvrage *Le Cinéma d'horreur et ses Figures* (2008) mentionne des films de ce corpus dans un chapitre qu'il nomme « À la limite de l'horreur »⁶⁷, ce qui élève une fois de plus la coïncidence des termes « horreur » et « cruauté ». Nous nous questionnerons quant aux critères pour affirmer que tel film est de cette mouvance cruelle et finalement, ce qu'est un film cruel. La cruauté est protéiforme, c'est la cruauté des réalisateurs, des personnages, mais aussi la cruauté à l'encontre des spectateurs, d'où un argument intéressant qui se développe à propos des dangers de la représentation.

Le plaisir, satisfaction d'un besoin ou d'une envie, peut être l'un des motifs de ce que Thérèse Delpèch nomme l'« ensauvagement »⁶⁸, autrement dit ne faire que ce qui nous procure du plaisir sans tenir compte de la souffrance que cela pourrait présenter

⁶⁴ Vanoye, Francis, « Cinémas de la cruauté ? », pp. 203-204 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*

⁶⁵ « We could also consider his [Haneke] films as being forebear and contemporary of what has been called the French New Brutalism of the late 1990 and early 2000s. » selon McCann, Ben; Sorfa, David, « Introduction », p. 2 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

⁶⁶ Beugnet, Martine (2007a), *Cinema and sensation, French film and the art of transgression*, Edinburgh University Press: Edinburgh, p. 14.

⁶⁷ Dufour, Eric (2008, [2006]), *Le cinéma d'horreur et ses figures*, PUF, Lignes d'art: Paris, p. 187.

⁶⁸ Delpèch, Thérèse (2005), *L'ensauvagement, le retour de la barbarie au XXI^e siècle*, Grasset: Paris, p. 366.

pour autrui. Nous étudierons plus particulièrement cette thématique dans le chapitre II (cruauté psychologique). Le jeu régit les films *Dogville*, *Funny Games*, ou encore *Trouble Every Day*, sous-entendu que jouer est une source de plaisir, plaisir du je. Haneke semble s'amuser de son processus de réification, non seulement des victimes mais également des spectateurs, lorsqu'il dit à Serge Toubiana à propos de *Funny Games* qu' :

Ils [les tueurs] s'amuse de toutes les règles pour tenir nos sociétés en fonction [...]. Le tueur communique avec le spectateur, ça veut dire : il en fait son complice. Je fais du spectateur le complice du tueur et à la fin je lui reproche cette position. [Éclat de rire de Haneke]⁶⁹

Nous allons revenir dans cette thèse sur la notion de réification que nous allons conceptualiser et qui semble être constitutive de la cruauté ; cette notion va donner lieu à une partie de la structure de la thèse. Nous allons élaborer la cruauté comme réification de l'autre, y compris les spectateurs, notamment par le jeu et/ou la transgression des frontières du cinéma et de la réalité. Haneke se plaît à anticiper les réactions des spectateurs et finalement les rendre captif des images : « Le plaisir c'est de montrer au spectateur comment il est manipulable et si on arrive à faire ça, [rire] on a réussi. »⁷⁰

Funny Games raconte l'histoire d'une famille séquestrée dans leur propre maison de vacances par deux adolescents. Après les avoir humilié, tué leur fils, fracturé la jambe du père, les adolescents aux noms d'apôtres, Peter et Paul, s'en vont. La jeune femme part sur la route à la recherche de secours. Une voiture passe, mais elle reste cachée, puis une seconde voiture arrive ; c'est devant cette voiture qu'elle se signale aux conducteurs : il s'agit des deux tueurs. De retour au domicile, lorsqu'elle parvient à abattre Peter, Paul prend une télécommande et rembobine⁷¹, à la grande surprise des spectateurs. Il s'empare alors de l'arme et abat son mari. La cruauté envers les spectateurs vient non seulement des séquelles physiques et psychologiques imposées aux personnages, battus et humiliés, mais aussi du parti pris du réalisateur pour les tueurs.

⁶⁹ Haneke, Michael, interview accordée à Toubiana, Serge et consacrée à *Funny Games*, accessible sur le web : <http://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo>.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Catherine Wheatley compare les deux tueurs à Benny de *Benny's Video* (1992) : « These two young men are ultimately triumphant because they, like Benny, have learned to successfully manipulate media: they control the remote. » dans « Domestic Invasion: Michael Haneke and Home Audiences », p. 17 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

Funny Games U.S. (2007), scénario dupliqué de *Funny Games*, a cette fois pour décors les États-Unis d'Amérique : la répétition est un motif majeur de la cruauté que nous allons aborder plus tard dans cette thèse, notamment à propos de la répétition des mythes. La répétition est un concept important qui sera traité plus amplement dans le chapitre IV où nous mettrons en lumière que la répétition peut créer le mythe. En effet, le fait même qu'un film est par définition une chose qui se répète devient significatif et en parlant du cinéma comme pourvoyeur de mythe, c'est une idée fondamentale. On peut se demander si cette duplication de *Funny Games* est pour satisfaire le plaisir du réalisateur, pour rappeler aux spectateurs que la cruauté n'a pas de frontières, de limites, ou bien pour des motifs financiers. C'est une expérience de la répétition du même car le film ne propose aucune variation : les spectateurs et Haneke tournent en rond. Lorsque Michel Cieutat et Philippe Rouyer pour *Positif*⁷² interrogent Haneke quant au regard qu'il porte sur *Funny Games U.S.*, ce dernier répond que « C'était une mauvaise idée de croire que, si on fait un remake, on peut atteindre un autre public. » Haneke semble *naïvement* ne pas avoir envisagé que le même spectateur voit les deux films.

Si *Trouble Every Day* et *Dans ma Peau* sont bien des films cruels et sanglants, on remarque aussi que la cruauté ne l'était pas dans les exemples utilisés ci-dessus. La cruauté n'est pas toujours sanglante et si *Caché* et *La Pianiste* de Haneke sont certes des films cruels, on ne peut pas pour autant les qualifier de films sanglants, comme il existe des films sanglants qui ne sont pas cruels⁷³. La cruauté ce n'est pas seulement la violence, de même que la cruauté physique n'est pas toute la cruauté, n'obscurissons pas la cruauté psychologique, comme nous venons de l'analyser. Cette thèse va élaborer les enjeux esthétiques de la cruauté physique et psychologique au cinéma.

I. d. Qu'est-ce qu'un mythe ?

Comme nous l'annoncions, nous allons revenir sur d'autres conceptions du mythe en faisant un détour par le théâtre en général et plus précisément le « Théâtre de la Cruauté » d'Artaud. Cette étude va amener une réflexion nouvelle sur le cinéma à

⁷² Cieutat, Michel; Rouyer, Philippe (2009), « Entretien avec Michael Haneke », *Positif*, n° 584, pp. 17-21.

⁷³ Par exemple *Bad Taste* (1987) ou encore *Braindead* (1992) de Peter Jackson.

partir du lien entre la cruauté, les mythes et le cinéma. La notion de mythe parcourt l'ensemble de cette thèse. Mais qu'est-ce qu'un mythe ? Le terme mythe est très souvent employé, voire banalisé et tel que le note Pierre Brunel, dans son *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), il existe « un flou terminologique qu'on ne parvient sans doute jamais à dissiper totalement, d'autant plus que, dans l'œuvre, le mythe se dégage difficilement du thème et qu'on pourrait même parler parfois de thèmes mythiques. »⁷⁴ Brunel référence alors les fonctions du mythe : le mythe « raconte », « explique » et « révèle ». Ces trois fonctions sont au cœur de la définition d'André Dabiez qui parle d'un « récit ou personnage symbolique, extrêmement fascinant pour une collectivité ou pour un groupe sociologique donnés auxquels ils offrent un modèle rituel et une explication de l'existence.⁷⁵ » On peut commencer à définir le mythe comme un récit fondateur des origines d'une communauté, reconnu comme tel par la majorité des membres de cette communauté, qui donne une explication de l'existence et offre une révélation. Dabiez travaille surtout à partir des travaux de Mircea Eliade, grand mythologue et historien des religions, remaniant des conceptions qui ont donc déjà été introduites avant lui. Nous allons analyser les mythes de la cruauté à partir de deux théoriciens très importants pour l'élaboration du concept moderne de mythe : Eliade et Claude Lévi-Strauss, anthropologue et autre grand théoricien du mythe dans la société. Selon Eliade, le mythe se présente comme la satisfaction rêvée des désirs multiples d'une communauté donnée : « Le mythe n'est pas, en lui-même, une garantie de « bonté » ni de morale. Sa fonction est de révéler des modèles, et de fournir ainsi une signification au Monde et à l'existence humaine. »⁷⁶ Dabiez précise un « récit ou personnage symbolique » qui serait « fascinant », créant un « modèle rituel », autrement dit un ensemble de règles consacrées par une société donnée. Didier Souiller élabore, dans un ouvrage de synthèse sur la littérature comparée, que :

Le mythe est d'abord un ensemble narratif, composé d'éléments invariants et consacré par une tradition. A l'origine, ce récit, investi d'un pouvoir de fondation des valeurs d'un groupe ou d'une société, se caractérisait par une irruption du sacré ou du surnaturel, il servait à marquer les bornes de l'humain et de la transcendance. [...] Cependant, le lien essentiel du mythe avec la transcendance et le surnaturel aide à rendre compte de son aspect symbolique : puisqu'il s'agit de sacré, voire de mystère, le récit mythique fournit une sorte d'équivalent allégorique à un message

⁷⁴ Brunel, Pierre [sous la direction de] (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher: Paris, p. 7.

⁷⁵ Dabiez, André (1976), conférence, *Le mythe comme forme de l'imaginaire*, Chambéry, mai 1976.

⁷⁶ Eliade, Mircea (1963), *Aspects du mythe*, Gallimard: Paris, p. 180.

qui ne peut s'énoncer rationnellement par le biais du discursif. [...] Par le moyen de ce détour, le mythe participe à une révélation.⁷⁷

Le mythe est « un ensemble narratif, composé d'éléments invariants », de « grosses unités constitutives ou mythèmes »⁷⁸ selon Lévi-Strauss. Le mythe a besoin d'un transfert car ce qu'il doit transmettre est indicible. Il est difficile au public d'entendre les « insupportables vérités » (Artaud), mais qui prend peut-être plaisir à les voir. Il importe donc dans notre recherche d'étudier les éléments invariants des mythes filmiques. C'est le présupposé de cette thèse d'explorer comment le cinéma transmet le mythe ou, à tout le moins, comment il l'adapte.

Le « Théâtre de la Cruauté » a d'abord pour mission de ressusciter le théâtre dont l'aspect rituel serait, selon Artaud, mort : pourtant le réinvestissement du rituel au théâtre, qu'il recherchait initialement, lui fait en même temps et pour cette raison même rejeter les mythes. Dès lors Artaud s'engage dans un corps à corps avec les mythes, accuse toute une humanité en déshérence de mythes collectifs. Par ailleurs, c'est Dumoulié qui remarque que : « Personne, parmi les écrivains ou les artistes du vingtième siècle, n'a cru dans les mythes comme Antonin Artaud. Personne, aussi, n'a fini par les rejeter avec tant de force et de vindicte blasphématoire »⁷⁹ :

la perspective apocalyptique, chez [Artaud], se confronte à l'impossible retour au mythe. La véritable apocalypse, puisque ce mot signifie « révélation », sera de reconnaître l'indécence, aujourd'hui, d'un tel désir de faire revivre le cadavre des anciens mythes. L'ultime combat d'Artaud contre « les mythes qui nous martyrisent » est la dernière avancée vers une cruauté sans voile, enfin pure des oripeaux du religieux et du sacré.

Inventeur de la cruauté, Artaud l'est enfin, pour nous, dans la mesure où, des rites, au théâtre, au cinéma, au dessin, jusqu'à l'invention du « corps sans organes », il semble avoir parcouru en une existence l'histoire même de la cruauté en ses multiples et successifs théâtres.⁸⁰

I. e. L' « HUMOUR-DESTRUCTION »⁸¹

Evelyn Grossman dans l'article « « T'occupe pas de mes moignons » : le *Théâtre de la Cruauté* de Samuel Beckett » (2000) pense qu'après Artaud, le théâtre, c'est

⁷⁷ Souiller, Didier [sous la direction de] (1997), *Littérature comparée*, PUF: Paris, p. 8.

⁷⁸ Lévi-Strauss, Claude (1955), « La Structure des Mythes », texte annoté par Benware, Elizabeth, d'après l'article « The Structural Study of Myth » dans « MYTH, a Symposium », *Journal of American Folklore*, oct.-déc., vol. 78, n° 270, pp. 428-444.

⁷⁹ Cité par Margantin, Laurent (2003), « Artaud le vivant », *La revue des ressources*, <http://www.larevuedesressources.org/artaud-le-vivant,212.html>

⁸⁰ Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*, pp. 10-11.

⁸¹ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 88.

toujours plus ou moins un théâtre de la cruauté⁸². En faisant que les spectateurs rient de bon cœur de la mort, Beckett fait appel à la même puissance anarchique de l'humour que prône Artaud ; l'humour étant la figure par excellence de la cruauté artaudienne :

Danser les mythes qui nous martyrisent pour en faire la réalité, écrivait Artaud. Ce peut être une définition de la stratégie humoristique grâce à laquelle il revint sur la scène du monde en acteur d'un nouveau Théâtre de la Cruauté dont, cette fois, il ne serait plus la victime et qui serait l'envers d'une tragédie : un carnaval des fous. *Le Retour d'Artaud le Mômo*, titre du recueil publié en 1947, c'est le retour de la momie qui ressuscite, du même, de l'enfant qui renaît après avoir renié le baptême, du fou, mais aussi et surtout de Mômos, le dieu grec de la raillerie.⁸³

Pourquoi donc les spectateurs pensent être en porte-à-faux avec *Dogville* de von Trier ou encore *La Pianiste* de Haneke ? Où se trouve le tressautement de l'image, non pas dû à une projection défailante, mais à une distanciation que non seulement l'œil mais aussi l'esprit saisissent ? Les spectateurs effarés par certaines scènes de ces deux films se demandent pourquoi ils ressentent cette *vis comica*. Sans doute que l'humour de Haneke et de von Trier y est pour quelque chose. Le théâtre est un procédé ritualisé : ritualisation de la parole, répétitions et c'est cette densité des signes, avec toutes leurs ambiguïtés, que von Trier recherche dans *Dogville* et dont il se joue, élaborant des contre-rites bibliques sur un mode parodique. Von Trier s'autorise certaines distorsions afin d'adapter les mythes bibliques aux préoccupations contemporaines. Il change ainsi de contexte, passant de celui de la Bible à celui de l'Amérique durant la Grande Dépression : l'adaptation du réalisateur est empreinte de parodies par le biais du détournement des textes et héros antiques et mythiques. Ainsi Jack MacKay, dont l'infirmité même ressortit à la symbolique biblique implique une certaine pureté de l'être, ne reste cependant pas aveugle aux charmes de Grace et Tom évolue de l'enfant prodigue au traître Judas, prêt à livrer Grace contre une rétribution.

Cet humour a tôt fait de se muer en un humour sardonique tourné contre son objet, contre son auteur et contre les spectateurs. Cet humour libère les spectateurs du poids de la cruauté en même temps que les spectateurs peuvent être effrayés de leurs

⁸² « Peut-on parler d'un théâtre de la cruauté beckettien ? Jean-Louis Barrault, qui travailla successivement avec Artaud et Beckett, s'y est risqué : « Le théâtre de Beckett est un parfait théâtre de la cruauté. Un théâtre de la vie... cruelle. » » selon Grossman, Evelyne, « « T'occupe pas de mes moignons » : le Théâtre de la Cruauté de Samuel Beckett », p. 186 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*

⁸³ Dumoulié, Camille (1996), *op. cit.*, p. 107.

propres réactions. L'accumulation de situations tragiques est dynamitée par cet humour, parfaite illustration de la définition du comique selon Henri Bergson, « du mécanique plaqué sur du vivant »⁸⁴, en un raffinement de la cruauté au sens où les spectateurs n'ont plus d'empathie et qui finalement ronge le public dans son être intime au fur et à mesure selon la formule d'Artaud évoquant un « *HUMOUR-DESTRUCTION* ».⁸⁵ En matière de comique dans le théâtre, suivre Eugène Ionesco qui fut un maître dans ce domaine, c'est affirmer que « le comique étant l'intuition de l'absurde » il est donc « plus désespérant que le tragique. »⁸⁶ L'humour est « plus désespérant » car il tue le mythe : mais le plus cruel est peut-être de tout détruire avec humour puisque, finalement, il semble difficile au mythe de survivre à l'humour. Peut-on rire du mythe et qu'il demeure encore un mythe ?

Grace et les habitants de Dogville ont aussi de nombreux points communs avec l'esthétique absurde, théâtre dont les figures marquantes ont été Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov. Ionesco dans *Notes et contre-notes* (1966) explique l'un des principes de l'absurde :

Sur un texte insensé, absurde, comique, on peut greffer une mise en scène, une interprétation grave, solennelle, cérémonieuse. Par contre, pour éviter le ridicule des larmes faciles, de la sensiblerie, on peut sur un texte dramatique, greffer une interprétation clownesque, souligner, par la farce, le sens tragique d'une pièce. La lumière rend l'ombre plus obscure, l'ombre accentue la lumière.⁸⁷

Les problèmes de communication de Tom dans *Dogville* ne sont pas si loin du théâtre de l'incommunicabilité de Adamov : souvenons-nous du cours de dactylographie pour manchots dans *La Grande et la Petite Manœuvre* (1950) ou encore des personnages fascinés par un *flipper* au point de vouloir mourir pour lui dans *Le Ping-Pong* (1955). On peut avoir envie de rire puisque après tout les dialogues se veulent comiques, selon la formule de Nell dans *Fin de Partie* (1957) de Beckett, « Rien n'est plus drôle que le malheur » ; ou bien de s'attrister et concevoir Grace comme une victime. Cela pose la question de la conscience des spectateurs : à savoir si nous sommes cruels, si Grace est cruelle, ou encore le réalisateur envers nous-même. Néanmoins, on ne peut pas rejeter totalement ce dont on a franchement ri.

⁸⁴ Bergson, Henri (1985), *Le rire, essai sur la signification du comique*, PUF: Paris, p. 38.

⁸⁵ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 88.

⁸⁶ Ionesco, Eugène (1966), *Notes et contre-notes*, Gallimard: Paris, p. 61.

⁸⁷ Ionesco, Eugène (1966), *Notes et contre-notes*, cité par Pruner, Michel (2003), *Les théâtres de l'absurde*, Lecture sup. Armand Colin: Paris, p. 61.

Les conventions des mythes peuvent atténuer la cruauté : c'est pourquoi il est aussi cruel pour les spectateurs de voir se détruire les mythes auxquels ils ont cru. Bazin écrit à propos du réalisateur Preston Sturges que « s'il se sert des anciens thèmes, c'est en les contraignant à se démasquer et donc déjà à se détruire. »⁸⁸ Le cinéma peut être un véhicule à mythes, comme nous l'avons déjà remarqué, mais le cinéma peut également se présenter en adversaire des mythes car, si le cinéma nous fait prendre conscience du mythe, de ses normes et du renouvellement de ses thèmes, c'est afin de les affronter : ce que ne fait pas traditionnellement un porteur de mythe.

C'est également l'un des objectifs de cette thèse que d'analyser comment le cinéma de la cruauté affronte et tente de détruire les mythes collectifs qui peuvent rassurer les spectateurs. Nous nous interrogerons à savoir ce qu'il reste une fois tel mythe détruit, s'il n'est finalement pas remplacé par un autre mythe. Nous allons analyser et résoudre le paradoxe de la cruauté comme destruction de mythe et la cruauté comme mythe potentiel. En effet, les films pourraient encourager les spectateurs à faire qu'ils acceptent la cruauté comme quelque chose de bon, en un nouveau mythe consolateur de la cruauté.

II. Introduction aux mythes de la cruauté

II. a. Absence de *catharsis*

Ce que cette thèse apportera au champ de recherche où nous travaillons, c'est une nouvelle approche à l'idée de « cinéma de la cruauté », si artaudien en formulation qu'il lui doit beaucoup, initialement pensé par Truffaut à partir des articles de Bazin ; mais également de mythe, car ces films ont en commun une même réflexion, voire une même fascination pour les mythes modernes : cette fascination nous conduit tout au long de cette thèse à nous interroger si la cruauté peut formuler des mythes contemporains et qui s'appliquent au cinéma du XXI^e siècle. On peut aussi se demander pourquoi un tel retour et engouement au XXI^e siècle pour les mythes et s'il n'y a pas un risque, pour les réalisateurs et les spectateurs, d'évoluer de la fascination des mythes à un certain fanatisme.

⁸⁸ Bazin, André (1975), *op. cit.*, p. 53.

Comme nous l'avons analysé au début de cette introduction, la matière mythique est l'aliment originel du théâtre occidental ; le théâtre suscitant dans notre psyché des images qui sont en rapport avec notre vie, nos désirs et nos angoisses : il s'élabore des tensions entre tragédie classique et cruauté. *Médée* de Sénèque, mythe antique et cruel, est une œuvre dans laquelle l'auteur élabore un nouveau tragique : Médée est une femme monstrueuse car elle assume et revendique le meurtre de ses enfants, geste inhumain hors de toute considération divine. Annick Charles-Saget, dans son article « Une figure tragique de la cruauté : Médée, chez Euripide et Sénèque » (2000), annonce à propos de ce mythe cruel qu' : « Un nouveau tragique est peut-être là, dans cette absence [des dieux] et dans une pauvreté humaine qui s'éblouit de sa violence et qui croit s'apaiser en détruisant l'espace des anciennes douleurs. »⁸⁹

Pourquoi peut-on parler de la tragédie et que cela soit si intéressant et percutant au cinéma ? Ou encore, pourquoi le cinéma est-il aussi tragique ? La tragédie donne aux faits narrés un caractère contingent : si cela aurait été voulu de tout temps, alors personne ne serait responsable. C'est le principe même de la tragédie, telle celle d'*Œdipe Roi* : les spectateurs connaissent le terrible secret d'Œdipe et pourtant ne peuvent l'aider à l'éviter, jusqu'à le voir se fracasser. La tragédie rétablit donc le mythe. Il existe une dimension mythique de la tragédie, comme l'analyse Dumoulié dans *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté* (1992) :

Tel qu'Artaud l'imagine, le théâtre doit libérer une sorte de tragique à l'état pur et ne saurait donc provoquer ni plaisir ni jouissance, mais uniquement douleur et malaise. C'est, en effet, contre les spectateurs et malgré eux que se fera le « théâtre de la cruauté » [...].⁹⁰

Aristote analyse dans sa *Poétique* les multiples facettes des pouvoirs cathartiques que le théâtre de son temps dévoile, mais qui restent, faut-il le dire, une notion ambiguë. Originellement, la tragédie antique qui met en scène les mythes et ses héros est un processus cathartique :

L'homme tragique accumule sur lui toutes les souffrances et toutes les horreurs du monde. De sorte que le spectateur est à la fois saisi de terreur et de pitié, mais en même temps (c'est la théorie d'Aristote) ces sentiments de terreur et de pitié vont se trouver purifiés, comme des mauvaises humeurs que l'on expulse. [...] Cette « infirmité » humaine est présentée sous un éclairage qui en fait des éléments porteurs de beauté. L'émotion que l'on éprouve – la terreur mêlée à la pitié – se

⁸⁹ Charles-Saget, Annick, « Une figure tragique de la cruauté : Médée, chez Euripide et Sénèque », p. 136 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*

⁹⁰ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 53.

trouve purifiée par la force du rythme et de la poésie. Car elle est transposée sur un autre plan que celui de la vie quotidienne ou de l'expérience personnelle.⁹¹

Le théâtre antique est celui d'une *catharsis* purificatrice car ce théâtre aide ses spectateurs à vivre la cruauté sur un mode virtuel afin qu'ils ne soient pas rongés et détruits par la cruauté inhérente à toute vie. La *catharsis* fait du bien aux spectateurs en leur permettant de se défouler sur un mode fictif, toutefois on peut se demander ce qu'il en est une fois les spectateurs sortis du théâtre. Ce processus pousse notre conscience à l'autocensure, la société nous imposant de réfréner nos désirs pour ses valeurs. Le « Théâtre de la Cruauté » fut d'abord pensé selon ce même processus et Artaud élabore dans *Le Théâtre et son Double* une *catharsis* propre à la tragédie, qui permettrait donc une purification des spectateurs :

Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile.⁹²

Pour Friedrich Nietzsche, comme l'analyse Dumoulié, l'idée même d'un théâtre grec cathartique est illusoire :

Dans un texte du *Crépuscule des Idoles*, il [Nietzsche] affirme que les Grecs n'allait pas au théâtre pour se libérer de la terreur et de la pitié mais pour, au-delà de la terreur et de la pitié, être soi-même la volupté éternelle du devenir – cette volupté qui inclut généralement la *volupté* d'anéantir.⁹³

Artaud lui-même semble, au fur et à mesure de ses écrits, se désillusionner, et en promettant le retour de la tragédie : « Je promets un âge tragique : l'art suprême de l'acquiescement à la vie, la tragédie, renaîtra, lorsque l'humanité aura derrière elle la conscience des guerres les plus dures, mais les plus nécessaires, sans en souffrir »⁹⁴, il annihile désormais toute *catharsis* possible.

Il s'agit d'analyser les effets cathartiques dans ces films où la *catharsis* pourrait en soi être cruelle, ou encore la cruauté pourrait venir d'une absence de *catharsis* : il n'y a pas de purification des spectateurs alors obligés de vivre avec leurs affects négatifs. Il est cruel de retirer la *catharsis* puisque les spectateurs ne peuvent être passifs. La

⁹¹ Darge, Fabienne [propos recueillis par] (2005), « Jean-Pierre Vernant, aux racines de l'homme tragique », *lemonde.fr*, mars 2005.
http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/03/14/jean-pierre-vernant-aux-racines-de-l-homme-tragique_401542_3246.html.

⁹² Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 24.

⁹³ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 56.

⁹⁴ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome VIII, p. 289.

catharsis a pour dessein premier de résoudre la violence dans la société, de catalyser les émotions *via* une œuvre de théâtre, mais ce procédé ne fonctionne pas ou plus de nos jours, ou bien, tel que nous allons le voir, est un procédé dangereux comme dans *Dogville*.

ce qu'on attend de lui [le mythe], c'est un effet immédiat : peu importe si le mythe est ensuite démonté, son action est présumée plus forte que les explications rationnelles qui peuvent un peu plus tard le démentir.⁹⁵

En effet, il existe un réel danger de faire de la cruauté une nouvelle matrice de mythes collectifs dans lesquels les spectateurs se reconnaissent et, finalement, s'identifient et se complaisent. Les films pourraient, par hasard, voire intentionnellement, aider les spectateurs à accepter la cruauté comme essentielle à leur vie. C'est Hélène Puiseux qui dans *L'Apocalypse nucléaire et son cinéma* (1988) analyse comment la « mythologie filmique du nucléaire »⁹⁶ a essayé d'éradiquer les peurs des spectateurs, jusqu'à « présent[er] des solutions pour rendre cette peur acceptable, vivable, voire même désirable. »⁹⁷ Nous allons nous interroger tout au long de cette thèse à savoir si les effets cathartiques des mythologies filmiques de la cruauté nous encouragent à accepter et désirer la cruauté, à la refouler ou bien à la combattre. Nous analyserons si les mythes sont positifs ou bien si dangereux que l'on doit continuellement les détruire, d'ailleurs les films eux-mêmes envisagent ce danger.

II. b. Mythologies filmiques de la cruauté

Ce sont également deux conceptions du mythe qui s'affrontent au cœur de ces films et de cette thèse : d'une part, les mythes des origines figés ; d'autre part, les mythes cinématographiques dynamiques. Comme l'explique Jean-Pierre Daviet :

il n'est pas aberrant d'étudier les sociétés contemporaines comme celles qui les ont précédées : elles ont autant qu'elles besoins de mythes, de rites et de symboles pour donner sens à l'existence sociale, qui ne peut pas être vécu dans la stricte rationalité instrumentale.⁹⁸

⁹⁵ Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, Editions du Seuil: Paris, p. 203.

⁹⁶ Pour reprendre le titre de son article (pp. 41-65) publié dans Segré, Monique [sous la direction de] (1997), *Mythes, Rites, Symboles dans la Société Contemporaine*, L'Harmattan: Paris.

⁹⁷ Puiseux, Hélène, « mythologie filmique du nucléaire », p. 42 dans Segré, Monique [sous la direction de] (1997), *op. cit.*

⁹⁸ Avant-propos de Daviet, Jean-Pierre, p. 8 dans Segré, Monique [sous la direction de] (1997), *op. cit.*

Ces deux conceptions mythiques ne sont pourtant pas incompatibles puisque selon Eliade « le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires. »⁹⁹ Les mythes offrent différentes études et ces deux approches se révèlent être complémentaires. Ainsi, dans le film *Dogville*, les divers protagonistes idéalisent un passé mythique, ou à tout le moins mythifié, désormais révolu, alors que dans *Caché* (2005) le passé est en quelque sorte un anti-idéal. D'ailleurs, le passé prend une telle importance pour Georges qui y voit quelque chose de douloureux et qu'il se doit de rejeter. Il fait du passé un mythe négatif, un ennemi plus grand que nature¹⁰⁰.

Manifestement, la définition du mythe selon Eliade dans son ouvrage *Aspects du mythe* (1963), « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements » »¹⁰¹, n'est pas suffisante à éclairer notre propos. Le rôle primordial, originel des mythes fondateurs, pensé par Eliade et Lévi-Strauss, est d'apporter aux sociétés humaines une explication plausible de la marche du monde, les mythes étant liés aux rêves et autres fantasmes d'une communauté, en un phénomène réel et psychique, que le théâtre antique, soupape de sécurité, nous invite à purger, à expulser. Les mythes se présentent comme des images cathartiques de compensations, des représentations symboliques, qu'il faut interroger, interpréter et dépasser.

Nous allons également utiliser la définition du mythe moderne de Simone de Beauvoir et l'usage très spécifique qu'elle en fait, et celle de Roland Barthes afin d'analyser les stratégies de production cinématographiques des mythes. C'est la démarche même de de Beauvoir qui, dans *Le deuxième sexe* (1949), part des mythes de la Femme, mais aussi des idées reçues, qu'elle étudie avec un esprit critique en affirmant qu'« Il est toujours difficile de décrire un mythe ; il ne se laisse pas saisir ni cerner, il hante les consciences sans jamais être posé en face d'elles comme un

⁹⁹ Eliade, Mircea (1963), *Aspects du mythe*, Gallimard: Paris, p. 16.

¹⁰⁰ « The film critically engages conceptualisations of history and memory, as the past re-emerges as a question and a power in its movement through various individuals and groups of individuals – Georges (Daniel Auteuil), Anne (Juliette Binoche), Majid (Maurice Bénichou), the spectator (myself and others) – who become subject to interrogation or subject to memory: who are, in various ways, called to respond. » selon Craven Roderick, Nemonie, « Subject to Memory? Thinking after *Hidden* », p. 225 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

¹⁰¹ Eliade, Mircea (1963), *op. cit.*, p. 16.

objet figé. »¹⁰² De Beauvoir n'est pas une théoricienne du mythe, elle parle de la femme et pour cela elle a besoin d'examiner le mythe ; néanmoins son intérêt n'est pas dans le mythe en soi. Barthes présente dans *Mythologies* (1957) une vision analytique du mythe. La définition du mythe selon Barthes diffère sur divers points de celle d'Eliade et de Lévi-Strauss : Barthes voit dans le mythe moderne une parole idéologique de la société bourgeoise qui, pour asseoir sa position de Maître, présente ses mythes comme immuables, ce que faisaient aussi les sociétés primitives ; cependant, pour notre propos, il importe de noter que Barthes et de Beauvoir conçoivent les mythes comme des entités dynamiques, non plus statiques, mais bien vivantes.

De Beauvoir dirige ses recherches à savoir à qui ces mythes profitent. Bien évidemment pas aux femmes, affirmant que : « le mythe s'explique en grande partie par l'usage que l'homme en fait »¹⁰³. Pour Barthes, les mythes en devenant forme laissent s'évanouir leur sens premier pour faire place à de nouvelles significations : « le savoir contenu dans le concept mythique est un savoir confus, formé d'associations molles, illimitées. Il faut bien insister sur ce caractère ouvert du concept [...] »¹⁰⁴ C'est pourquoi Barthes étudie la parole mythique sous diverses formes : cinématographique, photographique, objets divers :

le mythe est un système de communication, c'est un message. [...] Tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société.¹⁰⁵

Il décompose et analyse des mythes aussi divers que ceux du « bifteck et les frites », de « la nouvelle Citroën », mais également les mythes que constituent la couverture d'un numéro de *Paris-Match* montrant un soldat noir faisant le salut militaire français et l'exemple de grammaire latine illustrant l'accord de l'attribut. Nous allons étudier à notre tour attentivement ces associations « illimitées » autour des mythes de la cruauté. Néanmoins, nous tirerons d'autres conclusions que celles de Barthes, car si les mythes donnent à voir des images dont la fonction signifiante est donnée comme insuffisante, cela signifie alors que les mythes sont au-delà du discours,

¹⁰² De Beauvoir, Simone (2011, [1949]), *Le deuxième Sexe, I Les faits et les mythes*, Folio Gallimard, p. 244.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 404.

¹⁰⁴ Barthes, Roland (1957), *op. cit.*, p. 192.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 181-182.

comme nous l'avons déjà suggéré d'ailleurs. Barthes conclut son ouvrage ainsi : « si nous pénétrons l'objet, nous le libérons mais nous le détruisons ; et si nous lui laissons son poids, nous le respectons, mais nous le restituons mystifié. »¹⁰⁶ Analyser afin de comprendre un mythe, ce serait dès lors tenter de le démythifier et de le détruire, mais si les réalisateurs et les spectateurs acceptaient le mythe en tant que tel, avec toute la fantasmagorie qui l'entoure, c'est en une position de fanatique qu'ils se poseraient.

II. c. Le mythe moderne de la cruauté : un mythe ancien retraduit

Les mythes antiques et modernes sont intimement liés dans *Trouble Every Day* (2001, Denis) et *Dans Ma Peau* (2002, de Van), ces deux films revivifiant la symbolique sacrée du sang, mythe biblique, constitutif de la cruauté moderne. Ce passé mythique revivifié, c'est Coré dans *Trouble Every Day* qui en transe, après avoir dévoré un homme dans sa chambre, fait une peinture murale avec le sang de sa victime ; Esther dans *Dans Ma Peau*, quant à elle, se dévore en une eucharistie quasi christique, nouvelle variante du vampirisme. Ces films sont des réservoirs de mythes antiques et bibliques qui recyclés redeviennent des mythes contemporains : le mythe moderne de la cruauté est donc un mythe ancien retransmit et retraduit. Dans *Dans Ma Peau*, le mythe de l'amour rédempteur n'aura que peu d'effet sur Esther, enfermée dans le mythe du corps, et comme le remarque Barthes : « si nous jugeons ce mythe politiquement insignifiant, c'est tout simplement qu'il n'est pas fait pour nous. »¹⁰⁷ De Van filme la fascination d'Esther pour son propre corps, de la fascination au fanatisme, puisqu'elle finira littéralement par se manger. Le corps est bien cet Autre qui nous échappe constamment, le mythe du corps dévoilant alors les « rites communicatifs (rites du paraître social) »¹⁰⁸. Une fascination pour les mythes qui peut à tout moment se transformer en abjection, comme dans *La Pianiste* (2001) où Erika s'enferme elle-même dans les mythes de la Femme, de Beauvoir ayant montré dans *Le deuxième sexe* les dangers de tels mythes.

Nous allons étudier les fonctions sociales des mythes du XXI^e siècle. Le propre du mythe des origines étant d'offrir une lecture du présent comme l'éternel retour du

¹⁰⁶ Barthes, Roland (1957), *op. cit.*, p. 233.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 185.

passé dans le présent, que les rituels confirment. Autrement dit, le mythe nous enferme dans un passé anhistorique, sans histoire (*history*) donc sans futur, puisque l'histoire est une façon de s'inscrire dans le temps et de relier les sociétés à leur passé et ainsi de les projeter dans l'avenir ; selon Barthes « Le mythe prive l'objet dont il parle de toute Histoire »¹⁰⁹, « car la fin même des mythes, c'est d'immobiliser le monde »¹¹⁰. On peut se demander si le mythe, inévitable et fixe, reste mythe tout en étant et se sachant dans l'histoire. Si *Dogville* met en lumière les dangers d'une histoire mythifiée, *Caché* montre aussi les dangers de la peur de l'histoire. En effet, il existe un réel danger, que l'on fasse de l'histoire un âge d'or, un mythe positif comme dans *Dogville*, ou encore que l'on ait peur de l'histoire transformée en un mythe négatif, à l'instar de *Caché*, car le mythe est une narration fondamentale qui ne peut pas changer. *Dogville*, village qui réclame des mythes, tente de s'approprier un passé mythique qui pourtant soutient la mort des êtres et de leur humanité. Cela passe notamment par une « mythisation » des personnalités historiques »¹¹¹. Ainsi, comme l'affirme Eliade dans *Le mythe de l'éternel retour* (1949), c'est notre rapport même à l'histoire qui se trouve remis en question :

Il s'agit du problème de l'histoire comme telle, du « mal » qui est lié non pas à la condition de l'homme, mais à son comportement à l'égard des autres. On voudrait savoir, par exemple, comment peuvent se supporter, et se justifier, les douleurs et les disparitions de tant de peuples qui souffrent et disparaissent pour le simple motif qu'ils sont voisins d'Empires en état d'expansion permanente, etc. [...] Et de nos jours, alors que la pression historique ne permet plus aucune évasion, comment l'homme pourra-t-il supporter les catastrophes et les horreurs de l'histoire – depuis les déportations et les massacres collectifs jusqu'au bombardement atomique [...] ?¹¹²

Dans *Caché*, Georges, enfant, arrête par ses mensonges la procédure d'adoption de Majid, jeune garçon algérien. Désormais adulte, Georges refuse toute responsabilité et se mure dans le mythe de la bonne conscience et celui de l'étranger comme figure du mal, comme des mécanismes universels de l'histoire. En effet, comme le remarque Barthes :

Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocent, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat : si je constate l'impérialité

¹⁰⁹ Barthes, Roland (1957), *op. cit.*, p. 225.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 229.

¹¹¹ Eliade, Mircea (1969 [1949]), *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard: Paris, p. 54.

¹¹² *Ibid.*, p. 169.

française sans l'expliquer, il s'en faut bien peu que je ne la trouve naturelle, *allant de soi* : me voici rassuré.¹¹³

On peut aussi s'interroger à savoir si le mythe peut réaffirmer, voire sauver l'histoire : il ne semble pas comme le prouve la séquence de la Cène de *Dogville*, devenue une fête patriotique. Le 4 Juillet devient tout aussi immuable que la Bible. La Bible développe une cosmogonie, une origine du monde. Ce texte est le fondement de l'art littéraire comme le stipule son étymologie latine, *Biblos* désigne *le Livre*, le modèle : c'est un réservoir de mythes. Le 4 juillet, anniversaire de l'*Independence Day*, rassemble l'ensemble du village dans un repas où Grace est symboliquement assise au centre de la table et qui fait remémorer le repas du Christ et des apôtres, la Cène, avant la Passion et le Chemin de Croix. Il existe des images constitutives des mythes qui évoluent, se transforment à travers le temps. Si le mythe évolue, cela signifie qu'il est dans l'histoire : les mythes sont donc toujours historiques mêmes s'ils ne veulent pas l'admettre. Pour Barthes, comme on l'a vu, le mythe est une tentative de nier le temps historique et de faire semblant que l'on ne se transforme pas. Selon Denis de Rougemont dans *L'Amour et L'Occident* (1939) :

le mythe paraît lorsqu'il serait dangereux où impossible d'admettre clairement certains faits sociaux, ou religieux, que l'on tient cependant à conserver ou qu'il serait impossible de détruire. [...] Si ces faits n'étaient pas obscurs, ou s'il n'y avait quelque intérêt à obscurcir leur origine ou leur portée, il n'y aurait pas besoin de mythe...¹¹⁴

Les inquiétudes de Rougemont sur le sujet sont justifiées puisque Eliade semble faire l'apologie du mythe de l'éternel retour :

Nous avons fait état [...] de diverses orientations qui tendent à revaloriser le mythe de la périodicité cyclique, voire celui de retour éternel. Ces orientations négligent non seulement l'historicisme mais même l'*histoire* comme telle. Nous croyons être fondé à déchiffrer en elles, plus qu'une résistance à l'histoire, une révolte contre le *temps* historique, chargé d'expérience humaine, dans le temps cosmique, cyclique et infini.¹¹⁵

Il existe forcément une tentation, des avantages pour les spectateurs à s'enfermer dans les mythologies filmiques de la cruauté : les spectateurs ont tout intérêt à se murer dans ces mythes s'ils veulent continuer à justifier, à l'instar d'Esther, de Grace ou encore de Georges, un comportement que rien ne peut justifier. Pour Christian Biet dans « La tragédie classique et son double : l'impossible cruauté » (2000), la

¹¹³ Barthes, Roland (1957), *op. cit.*, p. 217.

¹¹⁴ De Rougemont, Denis (1939), *L'Amour et L'Occident*, p. 78 cité par Dabezies, André (1990, [1988]), *Le mythe de Faust*, Armand Colin: Paris, p. 296.

¹¹⁵ Eliade, Mircea (1969 [1949]), *op. cit.*, p. 171.

cruauté serait le principe et le plaisir même de toute vie : « N'est-il donc pas évident que sans la cruauté, qui est un mal, on aurait bien peu de plaisir à gouverner, à vivre, à écrire et à lire, et bien peu de jouissance à pousser les portes d'un théâtre ? »¹¹⁶ Il est légitime de se poser la même question concernant les portes d'un cinéma. Finalement, on peut se demander si les mythes n'ont pas pour rôle de consoler les spectateurs, d'où l'extrême cruauté lorsque ceux-ci voient se détruire ces mêmes mythes. Le danger, c'est de ne pas questionner et dépasser les mythes, d'en faire des prétextes à notre comportement.

II. d. Le cinéma de la cruauté et son double

Dans *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, Artaud revient sur ses désillusions concernant le « Théâtre de la Cruauté » : « Le théâtre de la Cruauté n'a pas été possible parce que son existence suppose justement la disparition d'un élément sur lequel la vie publique repose et qu'on appelle la Société. »¹¹⁷ L'enjeu sera d'analyser les rites et la fascination qu'exercent les mythes sur la société. Dan Edelstein et Bettina R. Lerner semblent s'être fait prendre aux pièges des mythes lorsqu'ils concluent l'ouvrage collectif *Myth and Modernity* (2007), consacré aux mythes et à la modernité en France, en affirmant que : « these modernized versions attempted in different ways to interpret the violence of history as the potential for future regeneration »¹¹⁸. Ils suggèrent ainsi que les mythes sont pensés comme des entités constructives, mais est-ce que tout mythe est constructif ?

Dans l'ensemble de ce corpus cinématographique, il s'agit de la cruauté essentielle comme nécessité de détruire les mythes anciens ; cela suggère aussi que les mythes modernes auront tendance à installer la cruauté pour de vrai. A la lumière de cette thèse, nous avancerons l'idée que si les mythes peuvent être détruits par cette cruauté essentielle, il faut dès lors être vigilant à ne pas transformer la cruauté en un mythe tout aussi essentiel : nous verrons si les réalisateurs sont assez vigilants. C'est Barthes qui nous rappelle que « chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au

¹¹⁶ Biet, Christian, « La tragédie classique et son double : l'impossible cruauté », p. 169 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*

¹¹⁷ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome XXVI, p. 141.

¹¹⁸ Edelstein, Dan; Lerner, Bettina R. (2007), « Myth and Modernity », *Yale French Studies*, n° 111, p. 2.

mieux de sa propre délivrance. »¹¹⁹ Nous étudierons comment le cinéma affronte cette mythologie, ce qui est cruel envers les spectateurs, si cela nous permet d'ouvrir les yeux, de nous réveiller, et finalement comment survivre aux mythes dans lesquels nos sociétés se complaisent. Car, comme l'affirme Dabezies :

A chaque génération nouvelle, le mythe rappelle qu'il est donné à l'homme de choisir sa vie, d'être avec son dieu ou son démon, créateur ou négateur de lui-même, et que, dans cette tâche qui constitue l'humanité, il sera renvoyé sans cesse de ses vastes rêves à son trop réel drame.¹²⁰

Dans *Caché*, se réfugiant au cinéma, Georges ne parvient pas à se réveiller et à devenir le juge de son existence, de son propre comportement, préférant rentrer chez lui et se rendormir, apaisant sa conscience à coup de somnifères¹²¹.

¹¹⁹ Barthes, Roland (2002 [1964]), *Littérature et signification*, Essais critiques, coll. Tel quel, Seuil: Paris, dans *Œuvres complètes*, Tome IV, p. 51.

¹²⁰ Dabezies, André (1988, [1990]), *op. cit.*, p. 327.

¹²¹ On peut dès lors remettre en question l'affirmation de McCann et Sorfa, dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), « Introduction », *op. cit.*, p. 5 pour qui : « Haneke's views on the problem of the family have been changing somewhat from his very first films in which suicide and murder are offered as the only solutions to family life » puisque, finalement, ces pilules peuvent s'apparenter à un suicide mental.

CHAPITRE I

LA CRUAUTÉ PHYSIQUE

I. L'hapticité au cinéma

I. a. La vision haptique cruelle : cruauté et sensualité

Si pour Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son Double* l'aspect sanglant de la cruauté est « un tout petit côté de la question »¹²², *cruor*, le « sang qui coule »¹²³, la chair sanglante, est dans son premier abord empreint de violence et de barbarie. Il s'agit, et cela de manière intentionnelle, de faire physiquement souffrir quelqu'un. Ce chapitre consacré à la cruauté physique, en principe intradiégétique, aborde le langage du film, son texte, voire sa texture ; la tactilité étant ce qu'il est difficile de faire passer à l'écran. Le texte-textile est littéralement repris sous diverses formes et sous divers coloris. Claire Denis et Marina de Van, vecteurs de ces transmissions, abordent les sens des spectateurs mais, contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'un médium audio-visuel, autres que la vision et l'audition. Elles élaborent des images cinématographiques à même de nous faire sentir, goûter et toucher le film. Nous analyserons dans le chapitre II la cruauté psychologique qui sera essentiellement dirigée contre les spectateurs.

Les relations qu'entretiennent les films *Trouble Every Day* (2001, Denis) et *Dans Ma Peau* (2002, de Van) sont non seulement culturelles, mais aussi esthétiques. Les réalisatrices nous proposent un cinéma de la synesthésie, un cinéma de corrélations insoupçonnées. C'est aussi ce que recommande Artaud dans son ouvrage *Le Théâtre et son Double* :

nous préconisons un spectacle tournant, et qui au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répande ses éclats visuels et sonores sur la masse entières des spectateurs. [...] Donc, d'une part, la masse et l'étendue d'un spectacle qui s'adresse à l'organisme entier ; de l'autre, une mobilisation intensive d'objets, de gestes, de signes, utilisés dans un esprit nouveau. [...] Les mots parlent peu à l'esprit ; l'étendue et les objets parlent [...].¹²⁴

¹²² Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 98.

¹²³ Gaffiot, Félix, *op. cit.*, p. 192.

¹²⁴ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, pp. 84-85.

Les spectateurs découvrent ainsi l'intensité des voix et des musiques, l'épaisseur des lumières et des ombres, les mouvements de la caméra : ce sont de nouveaux rythmes, de nouvelles perspectives qui s'ouvrent aux spectateurs. Artaud nous met en garde : « Là où ça sent la merde, ça sent l'être »¹²⁵. Ces propos ont besoin d'être recontextualisés car, dans ces deux films, la cruauté n'est pas seulement le sang ou la merde, c'est aussi le plaisir de la matière, qu'elle soit vivante comme le corps humain, ou bien inerte, c'est toute la matière du monde.

Comme nous l'avons dit dans l'introduction, Deleuze et Guattari formulent la vision haptique¹²⁶ que Deleuze approfondira en parlant des corps de Bacon dans *Logique de la Sensation* (1981). Nous allons souvent faire appel à son ouvrage consacré au célèbre peintre anglais, voire à Bacon lui-même, car le travail de cet artiste est intimement lié à notre domaine de recherche. Bacon n'est pas un réalisateur, pourtant le pas n'est pas infranchissable comme il l'affirme lors d'une interview accordée en 1975 :

I think I even might make a film; I might make a film of all the images which have crowded into my brain, which I remember and haven't used. After all, most of my paintings are to do with images. I never look at a painting, hardly. If I go to the National Gallery and I look at one of the great paintings that excite me there, it's not so much the painting that excites me as that the painting unlocks all kinds of valves of sensation within me which return me to life more violently.¹²⁷

La vision haptique intervient lorsque notre vue nous révèle des liaisons insoupçonnées avec le sens du toucher, telles que décrites par Deleuze dans son livre *Francis Bacon, logique de la sensation* :

On parlera d'haptique chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique.¹²⁸

Ce nouveau regard porté sur la peinture par Deleuze, dont il a dû en transposer l'idée au cinéma, « in ways that Bergson anticipated but undervalued »¹²⁹, est une part importante du travail de Laura U. Marks. Il faut souligner que la théorie deleuzienne de l'image-action permet de penser le cinéma comme source d'expériences multi-

¹²⁵ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome XIII, p. 83.

¹²⁶ Dans *1000 Plateaux* (1980).

¹²⁷ Sylvester, David (1980, [1975]), *Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Thames and Hudson: Oxford, p. 141.

¹²⁸ Deleuze, Gilles (1994, [1981]), *Francis Bacon, logique de la sensation*, La Vue le Texte aux éditions de La Différence: Paris, p. 99.

¹²⁹ Marks, Laura U. (2000), *op. cit.*, p. 73.

sensorielles, surtout parce qu'elle se fonde sur l'idée du philosophe Bergson que la mémoire est liée aux sens¹³⁰. Marks analyse comment les images cinématographiques de différents films d'art et d'essai, voire expérimentaux pour certains, font appel à nos cinq sens. L'image haptique n'est pas un procédé cruel de par sa nature même, il suffit de voir les films qu'analyse Marks pour s'en convaincre, mentionnant par exemple : « the image of a woman filling a canteen with water, a memory-image that Rea Tajiri creates of her mother in the vidoetape *History and Memory : For Akiko and Takashige* (1991). »¹³¹ L'« *haptic visuality* », telle qu'elle la conçoit, est définie ainsi :

The title of this book, *The Skin of the Film*, offers the metaphor to emphasize the way film signifies through its materiality, through a contact between perceiver and object represented. It also suggests the way vision itself can be tactile, as though one were touching a film with one's eyes: I term this *haptic visuality*.¹³²

Marks étudie tout particulièrement comment un film fait appel à notre mémoire visuelle.

La vision haptique fonctionne de manières diverses et variées : elle est toujours là lorsque la narration en quelque sorte s'atténue et que l'écran se fait texture. Cela peut être la texture de la peau, du grain de la peau. La caméra flirte avec les corps dans un mouvement oscillatoire, certains plans sont alors très sensuels, l'image est mouvante, vivante. À la lumière des recherches de Marks : « I have chosen to focus on the intriguing question of how film and video represent the “unrepresentable” senses, such as touch, smell, and taste; and of course sound plays a large part in the answer. »¹³³ Si les peintures de Bacon sont en effet haptiques, elles sont plus précisément de l'ordre de l'haptique cruelle : on peut penser à son traitement des corps, ses jeux avec l'ombre et la lumière, la source de lumière ne domptant jamais ses ombres.

¹³⁰ Marks, Laura U. (2000), *op. cit.*, p. xvi de la préface.

¹³¹ *Ibid.*, p. xi de la préface.

¹³² *Ibid.*, p. xi de la préface.

¹³³ *Ibid.*, p. xvi de la préface.

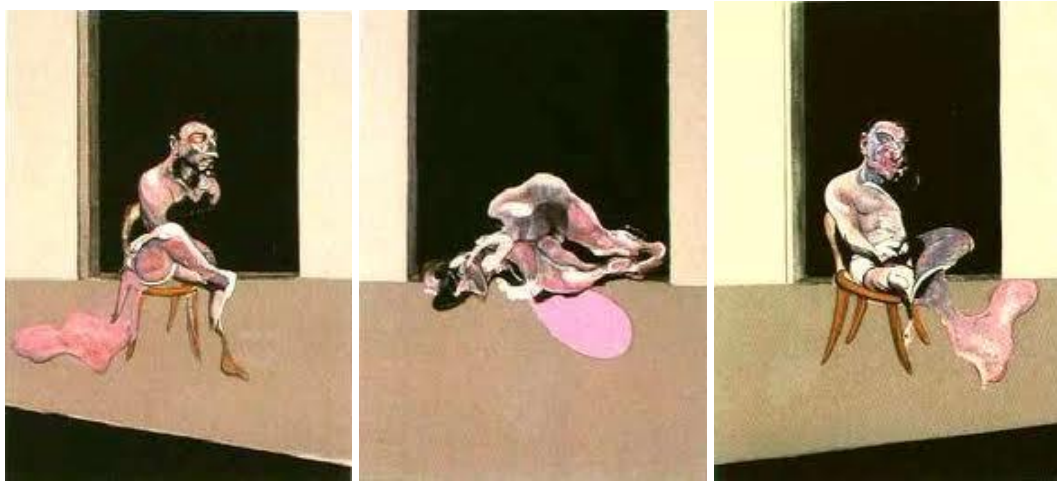


Illustration 1: Francis Bacon (1909-1992), *Triptyque* (1972). Huile sur toile. 1,98m × 1,47m.
Londres, Tate Gallery.

Ce regard haptique se révèle aussi cruel dans les films *Trouble Every Day* et *Dans Ma Peau* car les spectateurs peuvent parfois se sentir désorientés, perdus, voire aliénés par l'oscillation même de la caméra et ne plus savoir ce qu'ils voient. Il est manifeste que les réalisatrices font de l'hapticité un vecteur de cruauté, notamment *via* la désorientation. Cette part de cruauté dans les images, nous la ressentons en nous ; c'est par exemple, dans *Trouble Every Day*, la femme de chambre de l'hôtel dont la caméra morcelle, découpe le corps : elle se résume à n'être qu'un cou et des cheveux. Les théories de Marks ne s'appliquent ni à *Trouble Every Day* ni à *Dans Ma Peau* dans leur entier, mais on peut pertinemment étudier certaines scènes à la lumière de *The Skin of the Film* (2000) :

Films like these are predicated on the audience's uncertain or false knowledge, and so it seems appropriate to begin them with haptic images that make viewers unsure of their relationship to the image and the knowledge it implies.¹³⁴

Nous étudierons comment, dans ces deux films, l'éveil des sens qu'invoque la vision haptique est au service d'une prise de conscience des instincts insoupçonnés ou refoulés des spectateurs : ressentir non seulement l'envie mais aussi la sensation de mordre, autrement dit éveiller une envie en nous-même, là où d'habitude les spectateurs n'en ressentiraient aucune.

L'ouverture du corps et de l'esprit par l'image, pensée par le philosophe Maurice Merleau-Ponty, est à la base des réflexions de Vivian Sobchack qui repense et applique ces théories au cinéma :

¹³⁴ Marks, Laura U. (2000), *op. cit.*, p. 177.

That is, we do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium.¹³⁵

Que certains films fassent appel à nos sens est aussi l'un des domaines d'études de Martine Beugnet. Dans son ouvrage *Cinema and Sensation* (2007), elle étudie la vision haptique de films français, y compris *Trouble Every Day* et *Dans Ma Peau*, films dont les « sequences play on vision and sound's capacity to evoke the other senses and seem to invite a « haptic » gaze. »¹³⁶ Elle propose une approche des films centrée sur la transgression d'un point de vue historique, politique et esthétique¹³⁷. « Loosely calling it “cinema of the senses” or “of sensation” (terms which I use interchangeably) »¹³⁸, elle se refuse à créer un nouveau genre cinématographique, « this book is not intended to be an exhaustive survey of a particular class of French film. If anything, these films tend to be best defined as “unclassifiable” »¹³⁹. Son projet est alors clairement énoncé :

I hope to show how French cinema, emerging against the backdrop of modernity's contradictions, offers valuable, thought-provoking variations and lines of flight on those issues that have been at the core of contemporary debates on cultures, identity and change.¹⁴⁰

Nous étudierons notamment en quoi ces « variations » sont porteuses de cruauté : le recours aux conventions cinématographiques pourrait atténuer la cruauté, c'est pourquoi ces « variations » filmiques sont cruelles envers les spectateurs. L'étude de Beugnet sur l'espace filmique est importante et à partir de là nous analyserons en détail ce qu'elle nomme « pleasure and terror of the “formless” »¹⁴¹, du trouble, des frontières physiques et mentales floue, voire de l'invisible car selon Denis un film est « une plongée à travers une construction esthétique, vers un domaine plus profond, plus mystérieux. »¹⁴²

¹³⁵ Sobchack, Vivian (2004), *Carnal Thoughts, embodiment and moving image culture*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, pp. 60-63.

¹³⁶ Beugnet, Martine (2007a), *op. cit.*, p. 3.

¹³⁷ « Martine Beugnet embodies transnationalism and raises questions about the status of the nation in a transnationalism and transcultural context. The film does so while presenting the processes in which individuals, and by extension nations, struggle with cultural and national identity in a climate of transculturalism. » selon MacFadden, Cybelle H. (2009), « Franco-Algerian Transcultural Tension and national allegories », *South Atlantic Modern Language Association*, vol. 74, n° 2, p. 113.

¹³⁸ Beugnet, Martine (2007a), *op. cit.*, p. 16.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴² Propos cités par Frodon, Jean-Michel (2001), « Il s'agit de s'aventurer au-devant d'une forme », *Le Monde*, 11 juillet 2001.

Nous proposons dans un premier temps l'analyse d'une séquence de *Trouble Every Day* afin de mettre en évidence le fonctionnement de l'haptique cruelle au cinéma. Lors de la sortie du film, Denis est une réalisatrice reconnue au travail prolifique et dont les autres films ne sont pas de la même veine que *Trouble Every Day*. Elle répond à un journaliste lui demandant la genèse de *Trouble Every Day* que :

Vers 89, j'ai fait un court métrage à New York, produit par une petite compagnie avec laquelle j'avais sympathisé. C'était aussi l'époque où je cherchais des non-acteurs et où j'avais rencontré Vincent Gallo. Je voulais vite retravailler avec eux. Une chaîne de télévision américaine avait commandé à la boîte de production une série à petit budget, genre *La Quatrième Dimension*, qui devait se passer à New York, la nuit. J'ai écrit quelque chose qui se passait dans une chambre d'hôtel, avec Vincent : un couple, avec un malaise indéfini dans leur relation. Le projet ne s'est jamais fait. [...] Plus tard, en attendant les réponses de Djibouti pour le tournage de *Beau Travail*, Jean-Pol [Fargeau, coscénariste habituel de Claire Denis] et moi avons écrit *Trouble Every Day* à partir de cette idée d'un couple à l'hôtel.¹⁴³

Le film retrace l'histoire de Shane Brown (Vincent Gallo) et sa jeune épouse June (Tricia Vessey) lors de leur lune de miel à Paris. Le personnage masculin commence à délirer, à fantasmer sa femme ensanglantée. June, quant à elle, ne reconnaît plus l'homme qu'elle a épousé. Les spectateurs découvrent que Shane est un neuroscientifique qui, en Guinée, a volé les recherches de son collègue Léo Sémeneau (Alex Descas) qu'il a ensuite expérimentées sur lui. Débarqués, il part à la recherche de Léo, seul médecin à même de l'aider et dont la femme Coré (Béatrice Dalle) souffre de symptômes similaires : un instinct bestial les habite, due à un virus, et les transforme en prédateurs à la recherche de proies humaines. Tandis que Shane traque une femme de chambre, Coré flaire les routiers près d'hôtels miteux : tous deux, lors de séquences explicites, se repaîtront.

Nous allons analyser la séquence où Shane et June sont dans un avion en partance pour Paris. Soudain, au cœur de ce vol de nuit, Shane se réfugie dans les toilettes de l'avion : il est pris d'un fantasme halluciné, celui de sa femme dans des draps de sang. Une hôtesse de l'air l'oblige à se reprendre et à regagner son siège, mais il est manifestement très troublé par cette vision, et les spectateurs aussi.

Nous nous pencherons ensuite sur un extrait filmique de *Dans Ma Peau* de de Van, jeune femme issue de la Fémis, dont *Dans Ma Peau* est le premier long métrage¹⁴⁴.

¹⁴³ Entretien disponible sur : <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/12833/date/2001-07-03/article/claire-denis-lecons-de-tenebre/>.

¹⁴⁴ Palmer revient sur les premiers court-métrages de Marina de Van qui questionnent déjà le corps : « *Bien sous tous rapports* (1996) concerns a young woman, played by de Van, who is disturbed by her

Elle est alors surtout reconnue pour ses talents d'écrivain, ayant beaucoup travaillé pour le réalisateur François Ozon avec qui elle co-écrit *Sous le Sable* (2000) puis *8 Femmes* (2002)¹⁴⁵. Interdit aux moins de dix-huit ans, *Dans Ma Peau* retrace l'ascension d'une jeune femme carriériste, Esther (Marina de Van), qui par hasard une nuit, lors d'une soirée, se blesse accidentellement la jambe dans le jardin désaffecté. Contre toute attente, elle retourne danser avec ses amis ; les spectateurs sont loin de pouvoir imaginer l'ampleur de sa blessure. Se rendant dans la salle de bain de cette demeure, elle remarque du sang sur le sol, semble d'abord étonnée, inspecte sa jambe gauche, qui n'a rien, avant de relever son pantalon sur sa jambe droite, en effet, ensanglantée. Elle rampe jusqu'à la salle de bain, touche sa jambe. Son visage est difficile à lire, est-elle fascinée, médusée, terrorisée ? Finalement, Esther rejoint sereinement ses amis, leur proposant même un dernier verre. Elle ne consulte que bien plus tard, submergée par les plaisirs de sa chair. Le docteur, qui signale que la blessure a désormais « 3 ou 4 heures », interroge Esther sur les motifs pour lesquels elle ne s'est pas rendue plus tôt aux urgences ; Esther ne trouvant seulement à répondre qu'elle n'a pas senti la douleur. Le docteur, perplexe, lui demande sur le ton de l'humour : « vous êtes sûre que c'est votre jambe ? » Esther semble réellement s'interroger et le prendre au sérieux. Elle refusera toute greffe de peau qui embellirait la cicatrice à venir, voulant une peau marquée. Plus tard, elle rouvrira la plaie que le docteur a suturé. Les mutilations qu'elle s'inflige seront de plus en plus profondes, de plus en plus visuelles, à la fois pour elle et pour les spectateurs.

Il ne s'agit pas de comprendre les raisons de son comportement, mais d'étudier les images haptiques : nous analyserons la séquence où Esther est prise de la vision hallucinée de son bras coupé. Cet extrait filmique questionne notre perception des images, non seulement cinématographiques mais aussi hallucinatoires, rêvées, et par conséquent questionne notre rapport au réel et à l'invisible par le biais de notre rapport à notre corps, voire notre malaise dans le corps. Au cours d'une scène proche

parents while attempting to perform oral sex, and then, bizarrely, instructed closely by them on how to improve her technique. *Rétention* (1997), also enacted by de Van herself, depicts a young woman who becomes neurotically obsessed with her own physicality, exploring the contours of her form, preoccupied with her bodily functions, eventually refusing to discard any excretions from her own body. » dans Palmer, Tim (2006a), « Under your skin: Marina de Van and the contemporary French cinéma du corps », *Studies in French Cinema*, vol. 6, n° 3, p. 174.

http://uncw.edu/filmstudies/about/documents/underyourskin_palmer.pdf.

¹⁴⁵ Pour plus de détails sur leur collaboration cf. Palmer, Tim (2006a), *op. cit.*, pp. 174-175.

de l'Eucharistie biblique, de Van met en lumière la symbolique sacrée du sang et filme une apocalypse du corps. De Van, réalisatrice et actrice principale du film, affirme que : « more than being an actor, I wanted to film myself. »¹⁴⁶

De Van as writer-director obliges de Van actress to enact scenes of complete physical exposure and extreme vulnerability, at times verging on humiliation. The subject of the film, unmistakably, is a protracted examination and systematic analysis of de Van's own body; its narrative is inscribed onto her flesh.¹⁴⁷

Les films sont cruels envers les spectateurs, comme l'explique Tim Palmer dans son ouvrage *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema* (2011) :

As an art form and a professional practice, cinema thrives on its ability to introduce vivid sensations – a tendency that some readily take to extremes. Yet while the majority of world film engages its viewers to convey satisfaction or gratification, an opposite tendency occasionally emerges, abrasive forms of cinema that seek more confrontational experiences. In this context we can start to gauge the impact of a group of high profile French-language filmmakers responsible for a new wave of controversy. In particular, a spate of recent French films that deal frankly and graphically with the body and corporeal transgressions, has provoked an international scrutiny at time nearing hysteria. [...] [W]hat we will define here as the *cinéma du corps*, whose basic agenda is an on-screen interrogation of physicality in brutally intimate terms.¹⁴⁸

Cette cruauté physique est surtout infratextuelle, naissant de notre imagination. Nous avons choisi ces deux films et ces deux séquences en particulier car ils sont un parfait exemple de la tactilité et de la vision haptique cruelle au cinéma. Nous étudierons attentivement le film *Trouble Every Day* qui semble être celui dont la cruauté est le plus diversement liée à l'hapticité.

I. b. Le corps décors : un espace de mutation

Dans *Trouble Every Day* s'élabore une réflexion sur les frontières physiques et mentales, ou plutôt sur l'absence de frontières. Dans une mise en scène, le choix du lieu de représentation et l'utilisation de l'espace tiennent un rôle majeur, ce dont ont conscience les réalisatrices Denis et de Van qui ont choisi le corps comme lieu de représentation et d'espace. Artaud, dans le scénario de *La Coquille et le Clergyman* (9 février 1928), moyen métrage réalisé par Dulac, écrit que : « La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord. » Il n'existe

¹⁴⁶ Rouyer (2002: 28) cité par Palmer, Tim (2006a), *op. cit.*, p. 174.

¹⁴⁷ *Ibid.* vol. 6, n° 3, p. 174.

¹⁴⁸ Palmer, Tim (2011), *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press: Middletown, Conn., p. 57.

pas de frontières infranchissables : toute frontière humaine, quelle qu'elle soit, est poreuse, faite pour être transgressée, étymologiquement « passer de l'autre côté »¹⁴⁹.

Force est de constater que la façon dont Denis traite cette séquence diffère par rapport aux films d'avions traditionnels angoissants. Dans *Trouble Every Day* l'avion devient un organe vivant¹⁵⁰, effrayant, sans que rien d'extérieur ne vienne amplifier cette terreur. L'angoisse dans cette séquence de quelques minutes provient en partie de l'avion, bien que l'ensemble du film ne se déroule pas dedans. Le fait que l'espace soit un avion a ici une importance majeure de par sa nature même : la réalisatrice joue avec cet espace rond, tout en courbes, en hauteur et que rien n'entoure, qu'elle compare à un « boyau », autrement dit un espace viscéral qui bouge.

Claire Denis's cinema is fascinated by the drama and desires of the human, tracked through an unremittingly tactile focus on the dynamics of vulnerable, exposed and wounded bodies. [...] Yet Denis's cinema [...] is not limited to an anthropocentric perspective – it is also a cinema of ecology, of the nonhuman, and of thingliness, a cinema that stretches its sensory regimes beyond the human.¹⁵¹

Ici les contours de l'avion cessent d'être des limites : il devient non seulement un espace organique, un corps, mais aussi un espace de mutation des corps. Par conséquent, les spectateurs évoluent de la vision optique d'un avion à la vision haptique d'un avion comme espace de transformation dont les images affectent le public¹⁵². La distinction avion/boyau s'efface, il se produit une sorte d'invagination du décor par le corps.

Cette séquence s'organise en trois mouvements : un couple heureux, le cauchemar, un homme troublé. L'inspiration et l'interprétation du monde selon Denis, dans ce film, se font syncrétiques. La séquence de *Trouble Every Day* s'articule en 24 plans durant 3 minutes, autrement dit le rythme est relativement lent si l'on compare avec les 134 plans durant 9 minutes pour la séquence que nous analyserons de *Dans Ma Peau*. Il n'est pas anodin de préciser que ce film est tourné en pellicule couleur car

¹⁴⁹ Gaffiot, Félix, *op. cit.*, p. 766.

¹⁵⁰ « *Trouble Every Day* [...] explores how banal and seemingly neutral spaces – the aeroplane, the hotel – become monstrous bodies too » dans Austin, Guy (2008, [1996]), *Contemporary French Cinema, an introduction*, Manchester University Press: Manchester, p. 114.

¹⁵¹ McMahon, Laura (2014), « Beyond the Human Body: Claire Denis's Ecologies », *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 7 (summer 2014), Web. ISSN 2009-4078.

¹⁵² Ce qui s'oppose donc aux propos de Scholtz, Sebastian; Surma, Hanna (2008), « Exceeding the limits of representation », *Studies in French Cinema*, vol. 8, n° 1 affirmant p. 5 que : « Denis's *Trouble Every Day* calls for an approach that does not focus on embodiment of memories (of images, things, touch and senses) that is central to Marks's study, but one that confronts the film's questioning of visual representation. »

dès le début de la séquence, nous sommes dans le monde de la nuit et des forces obscures. On pourrait très bien penser que le film est en noir et blanc. Dans les divers domaines artistiques, le conflit manichéen du bien et du mal est très souvent incarné par l'opposition de l'ombre et de la lumière. L'ombre est porteuse de connotations négatives : tout à la fois insaisissable et menaçante, elle préfigure cette part d'ombre en chaque personne, ses pulsions inconscientes. Cependant, il n'existe pas d'ombre sans un foyer de lumière ; l'ombre est alors une expérience de l'invisible, voire des forces invisibles du monde. Selon Sobchack dans son ouvrage *Carnal Thoughts* (2004) :

As cinethetic subjects, then, we posses an embodied intelligence that opens our eyes far beyond their discrete capacity for vision, opens the film far beyond its visible containment by the screen, and opens language to a reflective knowledge of its carnal origins and limits.¹⁵³

Au plan 1, la caméra est extérieure à l'avion, dans les nuages, axée sur le hublot d'un avion derrière lequel se trouve un couple. A travers le vent dans les nuages, les spectateurs découvrent l'immatérialité du monde. Même si on ne le voit pas, le vent existe pourtant. Cette force invisible qui agit sur les nuages préfigure le virus, la force invisible qui contamine Shane : la force qui agit sur le cerveau de Shane devient une source de cruauté. La jeune femme parle, pourtant les spectateurs n'ont pas accès à ses propos à cause de leur position extérieure à l'avion. La peau de la jeune femme est particulièrement blanche, cela est accentué par le fait qu'elle est elle-même vêtue de blanc. Quant à l'homme, il porte des couleurs éteintes. Ils forment en quelque sorte un couple clair/obscur. Ils regardent vers le bas indiquant aux spectateurs qu'ils viennent de décoller. C'est la vision d'un couple heureux qui nous est donnée à voir : elle parle et sourit tandis qu'il l'embrasse. Au plan 2, les spectateurs sont désormais dans l'avion, sur le siège même des personnages. Nous voyons des points verts lumineux avant que la voix-off de l'homme ne nous guide : il parle de Denver laissant ainsi deviner aux spectateurs que c'est un couple américain en voyage. C'est Guy Austin dans « Biological Dystopias: The Body in Contemporary French Horror Cinema » (2012) qui analyse que :

The remorselessly bloody corporeality of the horror in *Trouble Every Day* is contrasted with the electronic encoding of bodiless data glimpsed on Shane's laptop or in the lights of Denver seen from an aeroplane, which he and June compare to an electronic circuit and a computer chip. [...] Esther's self-mutilation, like Shane and

¹⁵³ Sobchack, Vivian (2004), *op. cit.*, p. 84.

Coré's affliction, is a reminder that human beings are not computer terminals or data flows, they are not (yet) posthuman – they are flesh and blood.¹⁵⁴

La caméra est en face d'eux, ils boivent pendant que l'homme caresse la tête de la femme, ce geste révélant alors toute la sensualité des corps des acteurs, leur corporalité même. Il se dit heureux, par deux fois, ce qui établit un doute chez les spectateurs qui pensent à un conditionnement par répétition. Le couple trinque au champagne, « to Mr. and Mrs. Brown » dit l'homme. Il s'agit de jeunes mariés en lune de miel. Elle l'embrasse, caresse son torse. Il touche sa main, elle l'embrasse à nouveau. Il prend son bras que son pull laisse découvert, caresse l'intérieur de son poignet, les veines, puis sa main.



Illustration 2: *Trouble Every Day* (2001) de Claire Denis.

Les spectateurs commencent à avoir des doutes à cause de cette main qu'il embrasse. Ce geste, chargé de connotations, n'est pas sans rappeler aux spectateurs les films de vampires. En suivant ce fil, les spectateurs peuvent assimiler l'homme à un vampire qui sucerait le sang de sa victime. Au plan 4, la caméra est cette fois derrière le siège de la jeune femme et les spectateurs voient le visage de l'homme. Il baise à nouveau son poignet et remonte vers son coude, de plus en plus intensément, puis lèche son poignet. Les doutes des spectateurs s'intensifient à cause de cette insistance sur le poignet.

Ensuite, la caméra est derrière le siège de la jeune femme et la regarde. Les distances de prise de vue varient chez Denis : le très grand rapprochement de la caméra peut s'apparenter à un emprisonnement du corps, fréquemment un signe de l'haptique

¹⁵⁴ « The same dichotomy is at work throughout *Dans Ma Peau* which [...] is in many ways a reworking of *Trouble Every Day* turned in on itself. Rogue science here becomes self-medication via self-harm, cannibalism becomes self-cannibalism. » dans Austin, Guy (2012), « Biological Dystopias: The Body in Contemporary French Horror Cinema », *L'Esprit Créateur*, The Johns Hopkins University Press, vol. 52, n° 2, p. 108.

chez Marks et qui se révèle cruel dans ce contexte. Le corps est déformé, comme aspiré par la caméra car celle-ci voyage de très près, de corps en corps : c'est le langage du film, sa tactilité.

La scène d'un couple s'embrassant est familière au cinéma et pourtant il s'opère, selon Beugnet, une « défamiliarisation » :

Each of the spaces that the camera visits [dans *Trouble Every Day*] undergoes a process of defamiliarisation both through the *mise en scène*, the heightened sound effect, the mingling of languages, and through the editing that draws links between worlds that are usually dissociated, geographically, culturally, and historically.¹⁵⁵

Notons que ce n'est pas le premier couple qui s'embrasse dans *Trouble Every Day*. Lors de la séquence d'ouverture du film, nous avons vu un jeune couple s'embrassant tendrement, la nuit, dans une voiture avant que la caméra ne s'approche d'eux et ne les filme de très près à travers la fenêtre : le jeune homme a dans sa main le cou de son amie. Du baiser initial du couple dans la voiture, Denis affirme que c'est « comme si du baiser partait le sang qui allait irriguer le film »¹⁵⁶. Il est aussi question d'une « défamiliarisation » par la mise en scène puisque cette scène, loin du romantisme attendu, est lourde de menace : nous évoluons également d'une simple vision à une vision haptique car un sentiment de mal-être peut s'emparer des spectateurs qui subodorent comme une « présence » qui pèserait sur les deux protagonistes :

Throughout the scene, the spectators find themselves prying and guessing; more than the human shapes, it is the darkness that imposes its presence – a threatening, textured obscurity that eventually engulfs the lovers, the fade-in dragging the image seamlessly into the void.¹⁵⁷

C'est alors que : « After a long passage to black, an image of sombre, softly rippling waters, shimmering with the yellowish reflection of streetlights, fills the screen. »¹⁵⁸

Haptic images can give the impression of seeing for the first time, gradually discovering what is in the image rather than coming to the image already knowing what is.¹⁵⁹

Nous revenons à la scène. Au plan suivant, les spectateurs découvrent le plan général d'hommes d'affaires endormis dans l'avion car c'est un vol de nuit. Nous entendons

¹⁵⁵ Beugnet, Martine (2004), *Claire Denis*, Manchester University Press: Manchester, p. 171.

¹⁵⁶ Les propos de Claire Denis sont disponibles sur le Dvd de *Trouble Every Day*.

¹⁵⁷ Beugnet, Martine (2007a), *op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁹ Marks, Laura U., (2000), *op. cit.*, p. 178.

la respiration lente et bruyante de ces hommes, soulignant l'étrangeté des événements où nous avons comme le remarque Beugnet : « the constant feeling that something is happening, or about to happen, just outside or at the limits of the image. »¹⁶⁰

Dans le bruit continu de l'avion, le plan 8 est celui du couloir obscur ; tout à coup, l'homme se démarque de l'ombre, se dirige sur nous en tirant le rideau bleu. Il est tout près, menaçant pour les spectateurs qui remarquent son trouble. L'homme s'arrête et regarde à gauche. Une hôtesse de l'air apparaît. Dans ce plan, la distinction corps/décors s'estompe ; la réalisatrice obtient cet effet en jouant avec le clair-obscur : les formes s'estompent, la vision des spectateurs se brouille, les êtres et leur environnement se confondent alors. Les contours ne sont plus des limites, les frontières entre les êtres et les choses sont indéterminées. Cette vision haptique problématise les identités qui deviennent elles aussi floues et préfigure la perte de soi de Shane. Le décor devient un personnage à part entière, ou plus exactement un organe vivant, selon la formule de Wes Craven : « Le territoire, c'est votre propre corps. »¹⁶¹ Ainsi, l'avion de *Trouble Every Day* est « un boyau sombre »¹⁶² selon Denis.

Il importe de remarquer que, dans *Trouble Every Day*, cette ambition ne s'arrête pas à l'avion : ensuite Denis « fai[t] vivre cet hôtel [celui de leur lune de miel] comme un grand corps ». Vers la fin du film, lorsque Shane bat sa femme dans leur chambre d'hôtel, la réalisatrice commente : « j'avais besoin qu'il descende dans les entrailles ». C'est tout à la fois les siennes, les entrailles de l'hôtel, de sa femme et des spectateurs.

Comme le remarque Austin dans *Contemporary French Cinema* (2008) : « *Trouble Every Day* is about how human bodies are possessed by bestial desires, but it is also about how its Parisian settings are in turn possessed by the monstrous bodies that inhabit them. »¹⁶³ Manifestement, le corps de Shane contamine les lieux qui l'entourent et c'est bientôt toute la ville qui devient menaçante : « the fashionable

¹⁶⁰ Beugnet, Martine (2004), *op. cit.*, p. 169.

¹⁶¹ Krohn, Bill (2011), « Le territoire, c'est votre corps », entretien avec Wes Craven à Los Angeles, [trad. Garson, Charlotte], *Les Cahiers du Cinéma*, n° 666, p. 95.

¹⁶² Commentaires de Claire Denis, DVD.

¹⁶³ Austin, Guy (2008, [1996]), *op. cit.*, p. 115.

hotel where Shane and June stay on their honeymoon, has its own dark side »¹⁶⁴, la cathédrale, le métro, les murs ; en effet, « These shots of Paris are, at one and the same time, familiar and uncanny. »¹⁶⁵ Le décor fait corps avec le personnage du jeune homme, l'espace s'assimile à un personnage muet, acteur de sa souffrance, plus que simple témoin des événements.

Nous revenons à la séquence du film. Au plan 9, la caméra est devant les toilettes, mais l'homme ferme la porte au nez des spectateurs. Il disparaît, littéralement il se terre. Le plan suivant est celui du signal lumineux indiquant que les toilettes sont occupées, ce qui pour Beugnet représente : « an echo to the abstract motif of the aerial view, the familiar door sign, with its small pictogram of a woman and a man, lights up as he locks himself in. »¹⁶⁶ L'homme est recroquevillé dans un coin et son bras dissimule sa bouche, puis il cache tout son visage dans son bras. Il se séquestre mais, dans une ironie du sort, il est prisonnier de sa propre existence.

Ensuite, plus aucun son n'est audible, le silence est total ; rien ne vient perturber la vision du jeune homme. C'est haptique car la disparition des sons oblige les spectateurs à se fier à leurs autres sens, selon la formule de Diane Ackerman, « we listen through our bodies »¹⁶⁷. Les spectateurs ont la vision d'un bras ensanglanté dont la caméra est très proche, ce qui rend la vision confuse ; les spectateurs doutent de ce qu'ils leur sont donnés à voir. Le rêve révèle, au plan suivant, les multiples facettes d'un fantasme, d'un bonheur fantasmé, celui de sa femme ensanglantée et comme le souligne Marks :

What is more disturbing is when the optical image cannot be connected to any living memory. [...] I confront a virtual image that does not correspond to my experience, nor perhaps to anybody's memory, yet it cries out to have a memory assigned to it.¹⁶⁸

Il semble que nous rêvons et fantasmons plus « haptiquement » que visuellement. Un paradoxe apparaît car la scène du film la plus haptique est celle qui n'a pas de réalité concrète dans l'histoire. Au plan 14, la jeune femme de l'avion est à plat ventre : les spectateurs voient son dos et comprennent qu'elle se repose nue dans des draps ensanglantés.

¹⁶⁴ Mayne, Judith (2005), *Claire Denis*, University of Illinois Press: Urbana, Chicago, p. 110.

¹⁶⁵ Beugnet, Martine (2004), *op. cit.*, p. 171.

¹⁶⁶ Beugnet, Martine (2007a), *op. cit.*, p. 43.

¹⁶⁷ Ackerman, Diane (1990) *Natural History of the Senses*, Random House: New York, citée par Austern, Linda Phyllis (2002), *Music, Sensation and Sensuality*, Routledge: New York, p. 7.

¹⁶⁸ Marks, Laura U., *op. cit.*, 2000, p. 50.

Son corps suinte le sang, les spectateurs évoluant d'une simple vision à une vision haptique : la caméra oscille sur le corps, joue avec la texture du drap et la couleur du sang sur la peau. Contrairement aux plans précédents figés, la caméra est désormais mouvante, vivante dans une oscillation entre visions éloignées et rapprochées. Ce mouvement ondulatoire de la caméra sur le corps crée un sentiment de désorientation, voire d'aliénation. Le rapprochement de la caméra sur le corps devient un signe de dévoration, de sensation. Il ne s'agit pas pour la réalisatrice d'explorer les linéaments du rêve mais bien l'au-delà des frontières des rêves car Shane ne se censure pas, nous allons y revenir.

Dans *Trouble Every Day* le corps humain est un terrain de jeux propice aux hallucinations, aux fantasmes et aux forces invisibles, à l'instar des peintures de Bacon qui ont un rapport très fort avec le franchissement des frontières, comme le mentionne Deleuze :

What directly interests him [Bacon] is a violence that is involved only with color and line: the violence of a sensation (and not of a representation), a static or potential violence, a violence of reaction and expression. [...] Bacon's bodies, heads, figures are made of flesh, and what fascinates him are the invisible forces that model flesh or shake it.¹⁶⁹

La caméra transforme ainsi les connotations négatives liées au sang extérieur au corps : ce sang qui suinte du corps de la jeune femme n'est plus un signe de mort mais bien de vie, de force vitale. Ce n'est absolument pas rassurant même si c'est une jeune femme heureuse et souriante que nous voyons¹⁷⁰. Les images se révèlent différentes de ce qu'elles semblent être de prime abord, offrent une nouvelle perspective de vue aux spectateurs : elle n'est pas une femme blessée qui saignerait, mais une femme débordante de vie.

¹⁶⁹ Deleuze, Gilles (2004, [1981]), *Francis Bacon: The logic of sensation*, [trad. Smith, Daniel W.], Continuum: London, p. X de l'introduction à l'œuvre en version anglaise.

¹⁷⁰ Cette image d'une femme heureuse n'engendre pas un sentiment de bonheur chez les spectateurs, ce qui s'oppose aux conceptions de Baker pour qui le film et les spectateurs seraient intimement liés : « We perceive fear in the way that our heart races and our nerves are "rattled"; we might respond by losing our calm, our composure, and even control over ourselves. We may shut our eyes against the thing that terrifies us, or even, if the fear gets to be too much, lose consciousness altogether. The film, too, experiences and expresses fear in similar albeit distinctly cinematic ways. Jacques Tourneur's *Cat People* (1942), for example, "shuts its eyes" against the horrible as we might do. By allowing the menace to lurk largely unseen in dark, shadowy corners of its sets and its frame, the film not only scares us but expresses fear and trepidation in its own terms, in the embodied language of light, shadow, and movement. » dans Barker, Jennifer (2009), *The Tactile Eye: Touch and The Cinematic Experience*, University of California Press: Berkeley, London, p. 148.



Illustration 3: *Trouble Every Day* (2001) de Claire Denis.

Palmer dans *Brutal Intimacy*, n'ayant pas reconnu la femme de Shane, propose une autre interprétation de cette scène, mais qui nous semble injustifiée :

Denis jars as visually throughout *Trouble Every Day*, cutting, for example, early from a sterile aircraft cabin interior to an abstract series of disjointed, wobbling handheld shots which seem to convey Shares's fantasy of a dying woman's corpse (his wife?), drenched not in water but in gore, with shallow focus blurring her smeared blood into a crimson haze.¹⁷¹

On pourrait être susceptible d'interpréter cette scène comme une prédiction, voire une intention, plutôt que rêve ou fantasme. Néanmoins, à ce stade de l'histoire, l'amour qu'il porte à cette femme qu'il a épousé, alors qu'il aurait très bien pu la traquer comme il traquera plus tard la femme de chambre, nous fait pencher du côté du fantasme.

Le plan 15 est celui des fesses de la jeune femme et la caméra toujours vivante remonte lentement, pour ne pas dire sensuellement. Au plan suivant, les spectateurs voient son visage couché, ensanglanté, en gros plan. Elle regarde paisiblement les spectateurs, cette improbabilité marquant le fantasme comme fantasme. Ses yeux bleus contrastent avec le rouge sang, Denis jouant avec les textures et les couleurs.

Un bruit hors champ vient troubler cette quiétude, celui de quelqu'un frappant à une porte. Elle dort au plan suivant et la caméra - très proche - la caresse, fait corps avec elle. Le bruit hors champ s'intensifie, quelqu'un frappe à une porte énergiquement, ce qui laisse penser que cela fait un certain temps que l'homme est enfermé dans les toilettes.

¹⁷¹ Palmer, Tim (2011), *op. cit.*, p. 77.

Puis, le bruit de l'avion réapparaît. La caméra est en quelque sorte en lui car nous voyons ce qu'il regarde, le sol où il suit les points verts lumineux, nous renvoyant ainsi vers Denver et selon Beugnet :

Trouble Every Day evokes the ambivalent relationship that modernity has developed with its "other": the irrational, the disorderly, that which persists in the face of the dominance of the discourses on historical logic and scientific progress.¹⁷²

L'espace « réel » de l'avion, déjà organique, et celui du fantasme se parasitent. Au plan 20, la caméra est sur le siège voisin de celui de la jeune femme que nous voyons allongée, cachée sous une couverture bleu nuit dont la froideur contraste avec le rouge sang de la couverture, rouge de sang du rêve.¹⁷³ La jeune femme est affectée par le jeu de l'ombre et de la lumière car dans le rêve de Shane le sang, couleur chaude, devient source de lumière et de vie contrairement à la réalité et à la couverture bleu foncé, couleur froide, alors comparable à une ombre. Son mari la réveille en passant devant elle afin de se rasseoir. Elle se blottit dans ses bras. Il est très protecteur avec elle, lui remettant la couverture, la caressant et l'embrassant.

Au plan 21, l'écran devient doucement noir ; le jeune homme se réveille en sursaut, en sueur et les yeux brillants. Il est légitime de penser que son trouble est dû au même rêve. Au plan suivant, la jeune femme est tournée vers lui et les spectateurs remarquent qu'elle est très blanche. Au plan 23, la caméra est à la place du visage de la jeune femme, nous voyons ce qu'elle voit : elle regarde son mari qui lui ose à peine la regarder, nous regarder. Il ouvre le rideau du hublot, le trop plein de lumière contraste avec sa face noire ; il est à contre-jour. Dans cette vision, il se produit une fusion, voire une confusion de son visage avec le décor : son « visage est mangé par la lumière » selon Denis, car les spectateurs ont pu penser que lorsque Shane ouvrirait le rideau, il serait baigné de lumière et non pas « mangé » par elle.

¹⁷² Beugnet, Martine (2007a), *op. cit.*, p. 33.

¹⁷³ « C'est par l'opposition de tons chauds et froids que les couleurs dont dispose le peintre, sans qualité lumineuse absolue en elles-mêmes, arrivent à représenter la lumière et l'ombre » dans Rivière, R. P. et Schnerd, J. F., *Conversations avec Cézanne*, p. 202 cité par Deleuze, Gilles (1994, [1981]), *op. cit.*, citation de la note 16, p. 85.



Illustration 4: *Trouble Every Day* (2001) de Claire Denis.

Il s'opère là une mutation des êtres et des choses où les identités et les frontières se troublent :

Et positivement, Bacon ne cesse pas de dire que la sensation, c'est ce qui passe d'un « ordre » à un autre, d'un « niveau » à un autre, d'un « domaine » à un autre. C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps.¹⁷⁴

Dans cette scène, Denis recherche manifestement à créer une vision haptique avec l'ombre. Le visage de l'homme n'est plus à considérer comme visage, mais dans tout ce qu'il recèle de mystères. Cette brève séquence est une vue de motifs que l'on retrouvera dans l'ensemble du film, comme l'enfermement et le corps-décors par exemple.

I. c. La prégnance de la vision haptique

Cette ouverture du corps et de l'esprit par l'image, telle que l'énonce Bacon, « it's not so much the painting that excites me as that the painting unlocks all kinds of valves of sensation within »¹⁷⁵, est une source de réflexion pour le philosophe Merleau-Ponty qui dans *L'Œil et l'Esprit* (1961) pense les rapports de notre corps à un tableau que l'on regarderait :

Puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que sa vision se fasse de quelque manière en elles, ou encore que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète : « la nature est à l'intérieur », dit Cézanne. [...] [P]uisque le tableau n'est un analogue que selon le corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour

¹⁷⁴ Deleuze, Gilles (1994, [1981]), *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁵ Sylvester, David (1980, [1975]), *op. cit.*, p. 141.

qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel.¹⁷⁶

Pour Merleau-Ponty, l'image du monde non seulement émanerait de notre corps, mais aussi s'organiserait à partir de lui. Lorsque Shane s'enferme dans les toilettes, espace confiné, pour s'adonner à son rêve, son rêve dépasse et s'influe dans la réalité. Les rêves seraient donc des forces invisibles qui agiraient sur nos corps :

“on the rebound” from the screen – and without a reflective thought – I will reflexively turn toward my own carnal, sensual, and sensible being to touch myself, smell myself smelling, taste myself tasting, and, in sum, sense my own sensuality. [...] [T]he film experience is meaningful not to the side of our bodies but because of our bodies. Which is to say that movies provoke in us the “carnal thoughts” that ground and inform more conscious analysis.¹⁷⁷

Freud dans son livre *L'Interprétation des rêves* (1899) étudie les rapports entre rêves et désirs. A l'instar d'un enfant qui aurait faim, pleurant et criant afin d'être nourri, pour lui, les rêves seraient les cris inconscients de nos désirs insatisfaits :

L'image mnésique restera associée avec la trace mémorielle de l'excitation du besoin. Dès que le besoin se re-présentera, il y aura, grâce à la relation établie, déclenchement d'une impulsion [Regung] psychique qui investira à nouveau l'image mnésique de cette perception dans la mémoire, et provoquera à nouveau la perception elle-même, c'est-à-dire reconstituera la situation de la première satisfaction.¹⁷⁸

Les rêves nous délivrent de nos désirs en les comblant sur un mode fictif, contribuant ainsi à notre équilibre personnel.

La censure entre l'inconscient et le préconscient, dont le rêve nous a révélé l'existence, il nous faut donc la reconnaître comme gardien de notre santé mentale. Mais ce gardien n'a-t-il pas tort de diminuer pendant la nuit sa vigilance, et de laisser ainsi s'exprimer les impulsions refoulées de l'inconscient, de rendre possible la régression hallucinatoire ?¹⁷⁹

L'idée du rêve n'est pas directe, prend des détours et crée des images qui suggèrent ce que l'on veut comme l'explique Freud dans son article « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908) :

le sens de nos songes le plus souvent nous demeure indistinct, cela tient à ceci que la nuit s'éveillent en nous encore certains désirs dont nous avons honte et que nous

¹⁷⁶ Merleau-Ponty, Maurice (1964), *L'Œil et l'Esprit*, Folio Gallimard: Paris, pp. 23-24.

¹⁷⁷ Sobchack, Vivian (2004), *op. cit.*, p. 77.

¹⁷⁸ Freud, Sigmund (1967, [1900]), *L'Interprétation des rêves*, [trad. Meperson, Y.], PUF: Paris, p. 481.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 481.

sommes forcés de cacher à nous-mêmes, qui par cela même sont refoulés, repoussés dans l'inconscient.¹⁸⁰

Shane, quant à lui, fantasme directement. Il ne refoule ni ne censure ces images, il n'a donc pas honte de ces désirs. Freud affirmant qu' :

On peut dire que l'homme heureux n'a pas de fantasmes, seul en crée l'homme insatisfait. Les désirs non satisfaits sont les promoteurs des fantasmes, tout fantasme est la réalisation d'un désir, le fantasme vient corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction. Les désirs qui fournissent son impulsion au fantasme varient suivant le sexe, le caractère et les conditions de vie du sujet qui se livre à sa fantaisie, mais on peut sans effort les grouper dans deux directions principales. Ce sont, soit des désirs ambitieux, qui servent à exalter la personnalité, soit des désirs érotiques.¹⁸¹

Cependant, il censure ses actions puisqu'il ne s'attaque pas à sa femme. Cette cruauté à l'égard de sa femme, bien que fantasmée, rêvée, peut néanmoins se lire comme une césure de la personnalité de Shane : le signe annonciateur d'une menace imminente à l'encontre de personnages à venir et des spectateurs. En effet, son ambition fantasmée ne s'épuisera pas devant la prégnance de la réalité à conquérir : il chassera la femme de chambre de leur hôtel.

II. « un sang d'images »¹⁸² : cinéma d'horreur et cinéma de la cruauté

II. a. La symbolique sacrée du sang

Nous allons analyser cette cruauté physique surtout infratextuelle : provenant de l'imagination des spectateurs, car l'acteur cruel, c'est surtout son personnage. Comme le cinéma, le théâtre fait appel à l'engagement à la fois des acteurs et des spectateurs ; c'est ce même principe d'engagement, de pacte, qui rend possible la théâtralité même des corps représentés et en représentation. Mais pour qui cette représentation doit-elle s'avérer cruelle ? Artaud définit son théâtre de la cruauté ainsi : « *théâtre de la cruauté* veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même. »¹⁸³ Qui est ce « moi » ? C'est un « moi » flottant, Artaud ne précise pas s'il parle du « moi » en tant qu'acteur, que créateur ou encore en tant que spectateur : il s'agit probablement des trois, voire du corps même :

¹⁸⁰ Freud, Sigmund (1908), « La création littéraire et le rêve éveillé », p. 7 de l'édition électronique réalisée par Tremblay, Jean-Marie (1933) [trad. par Bonaparte, Marie; Marty, E.]. Article publié dans l'ouvrage intitulé : *Essais de psychanalyse appliquée*, Éditions Gallimard: Paris.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸² Antonin Artaud.

¹⁸³ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 77.

Si une force existe capable de détruire ce théâtre [le théâtre d'Artaud], mais aussi d'ouvrir la voie vers une issue concrète et affirmatrice, ce n'est pas dans le moi – pris au centre de la construction métaphysique – qu'elle réside, mais dans une de ces territoires encore incultes où règne en maître « le soi », « le corps » car, précise Artaud : « Le moi n'est pas le corps, c'est le corps qui est le moi. »¹⁸⁴

Il ajoute que « tout ce qui agit est cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler. »¹⁸⁵ Au théâtre, les spectateurs sont face à un/des acteur(s) qui joue(nt) sur une scène, lieu consacré et espace rituel dévolu à la représentation, tandis qu'au cinéma, les spectateurs sont confrontés à un écran fixe qui leur impose visuellement des images animées : « au théâtre je vois des acteurs qui jouent, au cinéma je vois des acteurs qui ont joué » *dixit* Louis Jouvet. Le cinéma, comme le théâtre, sont tous deux apparentés à l'expérience de l'espace scénique, à la théâtralité, même si la co-présence au cinéma est en moins. Cependant, on peut se demander jusqu'à quel point le corps de l'acteur est impliqué. La théâtralité du corps de l'acteur dépend du fait même que les spectateurs croient en l'illusion du spectacle et même arrivent à penser à l'acteur, à son corps. C'est un vrai engagement au théâtre, bien que limité, alors qu'au cinéma c'est théoriquement illimité, à condition d'être faux. En même temps, l'illusion fonctionne parce que l'acteur a engagé son corps. Comme on le soulignait dans l'introduction, Grotowski donna une méthode aux théories d'Artaud et à son théâtre très physique où « [Artaud] réduit désormais la scène au seul corps de l'acteur »¹⁸⁶ et où l'acteur se donne corps et âme à la représentation, pistes également suivies au théâtre par Brook :

acting is a life's work – the actor is step by step extending his knowledge of himself through the painful, everchanging circumstances of rehearsal and the tremendous punctuation points of performance. In Grotowski's terminology, the actor allows a role to "penetrate" him; at first he is all obstacle to it, but by constant work he acquires technical mastery over his physical and psychic means by which he can allow the barriers to drop. "Auto-penetration" by the role is related to exposure: the actor does not hesitate to show himself exactly as he is, for he realizes that the secret of the role demands his opening himself up, disclosing his own secret. So the act of performance is an act of sacrifice, of sacrificing what most men prefer to hide – this sacrifice is gift to the spectator.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Artaud, Antonin (1978), *Œuvres complètes*, Tome XIV, second volume, Ed. Gallimard: Paris, p. 53 cité par Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 119.

¹⁸⁵ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, pp. 82-3.

¹⁸⁶ Abirached, Robert, « Antonin Artaud: l'acteur au bûcher » p. 183 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*

¹⁸⁷ Brook, Peter (1977), *op. cit.*, p. 59.

En considérant les différences entre le théâtre et le cinéma, on remarque qu'au cinéma le corps de l'acteur est impliqué mais malgré tout l'acteur, s'il accepte d'être filmé, ne s'implique jamais jusqu'au bout : la paralysie spectaculaire d'Emmanuelle Riva dans *Amour*¹⁸⁸ (2012) est un parfait exemple de la performance d'un corps. Cette implication est-elle possible au théâtre ? Cela semble possible, à tout le moins, le trucage l'est. Les spectateurs ne peuvent pas ne pas penser au corps même de l'acteur : c'est un corps en danger, un vrai corps face aux spectateurs¹⁸⁹. Néanmoins, Riva âgée n'est pas aussi malade qu'il n'y paraît dans le film, même si le degré d'implication est peu commun pour un acteur¹⁹⁰. Les univers du cinéma et du théâtre se superposent du fait que *Amour* est tourné dans un appartement parisien, un espace clos où vient s'accrocher un décor théâtral « signifiant » car si « tout dans le monde est non-signifiant, tout au théâtre est signifiant »¹⁹¹.

Le corps de Riva, pour le temps du tournage, se métamorphose en un théâtre de la performance afin d'incarner Anne, que le corps et l'esprit abandonnent, et cela grâce à diverses techniques théâtrales. Le fantastique visuel, le spectaculaire appellent le théâtre et cela passe notamment par le maquillage et les truquages : une infirmière et tout un matériel médical entourent constamment Anne alitée. C'est aussi le jeu de l'actrice : Anne a souvent la bouche ouverte dans son malaise, pousse des gémissements et dont l'unique mot est désormais « mal ». Ce film impose aux spectateurs un fort degré d'implication, c'est probablement la raison pour laquelle le

¹⁸⁸ *Amour* retrace l'histoire d'Anne (Emmanuelle Riva), femme âgée, qui après une attaque cérébrale se retrouve paralysée d'un bras et d'une jambe et dont l'état empirera au cours du film, jusqu'à devenir entièrement dépendante de son mari Georges (Jean-Louis Trintignant).

¹⁸⁹ Cf. Finter, Helga (1997), « Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty », *TDR*, The MIT Press, vol. 41, n° 4, pp. 19-20, [trad. Griffin, Matthew]. Elle mentionne un théâtre sur les traces du « Théâtre de la Cruauté » artaudien où de vrais animaux dangereux partagent les planches avec les acteurs : tarentules (Jan Fabre, *Elle était et elle est, même*, 1993), serpents venimeux (Jan Lauwer, *Antonius und Cleopatra*, 1992), rats (Marina Abramović, Charles Atlas, *Delusional*, 1994) ; voire où l'acteur est relié à des électrochocs activés selon le bon vouloir du metteur en scène lors de la représentation (Jan Fabre, *Who Shall Speak My Thought...*).
<http://www.jstor.org/stable/1146659>.

¹⁹⁰ Dans le film *Amour* « The roles are played, as Haneke said, by "two great actors who go beyond acting. They both knew that this situation will concern them in their own lives in the very near future". Emmanuelle Riva is now 85, Jean-Louis Trintignant is 81; because films from the 1950s preserve their nubile youth – Riva in bed with her Japanese lover in *Hiroshima Mon Amour*, Trintignant worshipping the bosom of Bardot in *And God Created Woman* – it's alarming to see them now with stiff but fragile limbs and worn, sagging faces. » dans Conrad, Peter (2012), « Michael Haneke: There's no easy way to say this... », *The Observer*, 4 November 2012.
<http://www.theguardian.com/film/2012/nov/04/michael-haneke-amour-director-interview>.

¹⁹¹ Souiller, Didier; Fix, Florence; Humbert-Mougin, Sylvie; Zaragoza, Georges (2005), *op. cit.*, p. 440.

film a généré un tel rejet de la part de la critique cinématographique, comme Delorme, rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma*¹⁹².

Trouble Every Day et *Dans Ma Peau* représentent des corps maltraités dont il importe d'étudier le sens du déchirement et donc l'influence du cinéma d'horreur. Néanmoins, dans ces deux films nous ne sommes tout de même pas au cœur de films d'horreur. Les spectateurs voient des corps torturés, sacrifiés, mais aussi des corps exaltés comme nous venons de le voir dans le film de Denis où le rêve de Shane de sa femme dans des draps de sang conduit les spectateurs face à face avec l'intimité toute viscérale d'un corps en extase. Il s'agit moins de susciter la peur par la présence de Shane, *serial killer*, comme c'est souvent le cas dans les films d'horreur¹⁹³, qu'une prise de conscience par les divers protagonistes et spectateurs de leurs instincts et de leurs envies, enfouis dans leur corps qui s'apparente à un étranger car, comme nous le rappelle Dumoulié : « Exigeant pour l'acteur, le théâtre l'est aussi pour le spectateur qui, témoin d'un drame sacré, doit abdiquer ses droits et ses prérogatives d'individu, pour être prêt à un cruel dépouillement »¹⁹⁴.

Trouble Every Day et *Dans Ma Peau* ont en commun une même fascination de leurs personnages pour le sang. Esther montre dans *Dans Ma Peau* « a kind of tenderness and curiosity, a softness and sweetness in the way Esther touches her own skin and blood. »¹⁹⁵ La dégradation des corps chez Denis et de Van se traduit par un flux continu de spectacles mimant les mythes bibliques, comme le lavement du sang et les rituels qui y sont associés, ainsi que les mythes profanes, comme les vampires. En suivant ce fil, les spectateurs constatent que le lavement du sang, une image récurrente dans ces films, est intimement lié à la Bible. Ce n'est pas un nouveau mythe mais la reprise d'un ancien. Par exemple, Léo lave tendrement à l'aide d'une éponge le sang qui recouvre le corps de Coré en une scène christique où elle demande à mourir. On peut parler de scène christique car les spectateurs se souviennent de Marie Madeleine lavant les pieds du Christ, de Sainte Véronique dont

¹⁹² « La sortie d'*Amour* est l'occasion de faire le point sur une question qui préoccupe la revue de manière insistante. L'incompréhension de voir défendus et même qualifiés d'humanistes des films insupportables de misanthropie. » dans Delorme, Stéphane (2012), « Les misanthropes », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 683, p. 5.

¹⁹³ Par exemple, *A Nightmare on Elm Street* (1984) et *Scream* (1996) de Wes Craven.

¹⁹⁴ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 46.

¹⁹⁵ Palmer, Tim (2006a), *op. cit.*, p. 178.

le voile a recueilli le sang du Christ lors de la Passion ou encore du Saint Suaire, les linceuls du Christ.

Denis, en invoquant à la fois un théâtre de rituels sacrés et des personnages de l'horreur, comme Coré dont la sexualité fait référence aux vampires, revivifie la symbolique sacrée du sang. Se barbouillant du sang d'une de ses victimes après avoir fait l'amour avec elle, Coré fera littéralement, au cœur du film, une peinture murale. Le sang dont Coré, June (à son corps défendant) et Esther dans *Dans Ma Peau* se barbouillent, la couleur rouge, est un symbole revêtant une signification profonde ; c'est la signification magique de la couleur leur donnant un visage goyesque. A plusieurs reprises elles se masquent de sang, ce qui n'est pas sans rappeler le visage peint de la déesse Kali, déesse hindouiste de la destruction sanguinaire. Georges Bataille dans son livre consacré à *L'érotisme* (1987) associe la sexualité au sacré :

La frénésie sexuelle, affirmant un caractère sacré, est le propre de l'orgie. De l'orgie procède un aspect archaïque de l'érotisme. L'érotisme orgiaque est en son essence excès dangereux. Sa contagion explosive menace indistinctement toutes les possibilités de la vie. Le rite premier voulait que les Ménades, dans une crise de férocité, dévorassent vivants leurs enfants en bas âge. L'orgie ne s'oriente pas vers la religion faste : son efficacité s'avère du côté néfaste, elle appelle la frénésie, le vertige et la perte de conscience. Il s'agit d'engager la totalité de l'être en un glissement aveugle vers la perte, qui est le moment décisif de la religiosité.¹⁹⁶

Ce besoin de sang est vital pour Coré et tout à la fois la consume. Cependant, elle ne traque pas n'importe quel sang, uniquement celui bouillonnant d'homme la désirant. Ce vampirisme est donc symbolique puisque Coré ne dévore que ceux qui la dévoraient du regard. Beugnet affirme d'ailleurs à propos de la scène de l'avion que :

There is a wilfully Batailleian feel about them [June et Shane], in the merger between the horrific, the sensual and the sacrificial that they evoke: "The lover annihilates the man or animal he immolates" (Bataille 1957: 100)

Si Pierre Crépon parle dans son livre *Les Religions et la Guerre* (1991) : « des personnages mythiques dont on attend qu'ils conduisent l'humanité au bonheur »¹⁹⁷, manifestement les spectateurs n'attendent ni de Shane, ni d'Esther, un quelconque bonheur. La survivance du héros témoigne d'une nostalgie du sacré qui n'est plus susceptible désormais d'une représentation consensuelle.

¹⁹⁶ Bataille, Georges (1987), *L'érotisme*, dans *Œuvre complètes X*, Gallimard: Paris, p. 114.

¹⁹⁷ Crépon, Pierre (1991), *op. cit.*, p. 101.

Le rite mythique de l'Eucharistie

Nous allons maintenant analyser une séquence de *Dans Ma Peau* : conviée à un dîner d'affaires à quatre, la vision rêvée de son bras coupé fait basculer Esther et les spectateurs dans la cruauté où de :

Simple actions et situations modérément dangereuses se transforment en épreuves d'endurance: tandis que le spectateur s'acharne à fixer le regard, les corps luttent pour rester dans l'image et tenir la règle du jeu. L'image est un acte physique.¹⁹⁸

Cette scène du dîner d'affaires dans *Dans Ma Peau* peut se voir comme un rite mythique de l'eucharistie : « boit, ceci est mon sang ; mange, ceci est mon corps ». Cette scène nous pousse à repenser la situation d'un dîner : on peut se demander s'il est innocent d'aller au restaurant en compagnie. Cela peut paraître étrange de manger et boire avec ses amis ou ses patrons comme procédé social. Peut-être cela traduit-il une certaine culpabilité ou peur, celle d'être exclu des réseaux sociaux : c'est donc un rite d'acceptation. De Van nous fait réfléchir à ce que l'on regarde, en l'occurrence une jeune femme dont la promotion dépend d'un dîner avec ses patrons, afin de prendre conscience de l'étrangeté ou, à tout le moins, des implications sous-jacentes de ce procédé social. On se donne à voir, lors de mise en scène sociale, et cela passe notamment par l'art de la conversation ou encore les vêtements et le maquillage.

Comme le présuppose les premières images de *Dans Ma Peau*, les images peuvent offrir de nouvelles perspectives ; la réalisatrice juxtaposant une image et son négatif.



Illustration 5: *Dans Ma Peau* (2002) de Marina de Van.

Si les spectateurs voient deux images, l'une représentant la vision quotidienne d'un clavier, l'autre la vision spectrale d'un clavier, il s'agit pourtant de la même image :

¹⁹⁸ Article accessible sur <http://www.cahiersducinema.com/Critique-Hunger-de-Steve-McQueen.html>.

cependant, la seconde est fantomatique et chargée de menaces. C'est l'outil de travail, en latin *tripalium*, étymologiquement « instrument de torture », banal par excellence, oppressif par insistance¹⁹⁹. Cette fragmentation du corps du film va dès lors s'étendre au corps humain.

Nous avons choisi d'analyser la scène du dîner d'affaires car elle marque l'acmé de l'aliénation physique d'Esther qui ne distingue désormais plus son corps et entraîne avec elle les spectateurs dans son univers délirant. C'est par le biais de la vision haptique que la réalisatrice parvient à ce chaos visuel. L'enjeu de cette scène est de « rendre sensible l'agonie »²⁰⁰ d'Esther. Marks dans *The Skin of the Film* remarque que : « the limits of visibility are a question for many film – and videomakers. Embodiment and sense perception have become concerns for many artists, and also issues in the reception, theory, and criticism of films. »²⁰¹

Nous étudions maintenant la scène choisie en détail. La séquence du dîner d'affaires est une séquence d'environ 10 minutes que nous avons découpé en deux séquences : l'une se situant entre la 41^{ème} minute, au cours de laquelle s'enchaînent 134 plans entre le début du dîner jusqu'au moment où Esther se dirige dans le cellier pour se dévorer le bras ; l'autre à la 50^{ème} minute du film, au moment où Esther se trouve dans le cellier.

Alors même qu'Esther avoue ne jamais boire de vin, elle boit goulûment trois verres de vin rouge dont la couleur rappelle évidemment la couleur du sang. Le repas se métamorphose en une Eucharistie profane. L'Eucharistie est le sacrement de la résurrection du Christ que l'on célèbre en partageant du pain, des hosties et du vin consacrés qui représentent le corps et le sang du Christ. S'en suit l'action de grâce au cours de laquelle on remercie Dieu. Dans l'Évangile selon Jean (6, 32-35) on comprend l'importance du pain : « Jésus leur dit [à la foule] : « Moi, je suis le pain de vie. Qui vient à moi n'aura jamais faim ; qui croit en moi n'aura jamais soif. » » On boit souvent du vin avec le repas, toutefois il est légitime de parler d'Eucharistie

¹⁹⁹ « New electronic technologies, with their clean bits of binarized information, claim to volatilize the flesh. [...] Desire is described by lacanian theorists as a linguistic process, and scrupulously detached from any taint of bodily excitation or of affect. » dans Shavero, Steven (1994, [1993]), *Cinematic Body*, University of Minnesota Press: Minneapolis, p. 140. Cf. notamment le chapitre III et pp. 268-70 pour une analyse du corps au cinéma en relation avec les nouvelles technologies et plus généralement le capitalisme.

²⁰⁰ Dufour, Eric (2008, [2006]), *op. cit.*, p. 146.

²⁰¹ Marks, Laura U. (2000), *op. cit.*, p. xii de la préface.

profane dans cette scène car Esther découvre en quelque sorte l'état de grâce en consommant, non plus symboliquement mais concrètement, son sang et son corps et par là même, les consacre d'une manière profane. Ce qui est aussi à relier avec le rituel social impitoyable qui consiste à consacrer un dîner en potentielle promotion²⁰².

Le dîner d'affaires se déroule normalement jusqu'au moment où, au plan 42, la main gauche d'Esther, en quelque sorte douée de volonté, se dirige dans son assiette et tente de se substituer à la nourriture. La caméra est en elle, les spectateurs voient ce qu'elle voit. C'est une nouvelle expérience des forces invisibles qui agissent sur le corps. Esther l'arrête à l'aide de sa main droite : un combat s'instaure entre elle et son bras.

Au plan suivant, la caméra est axée sur son visage ; les spectateurs la voient regarder sa main, puis regarder les gens autour de la table, sensiblement troublée. Les spectateurs ne savent pas encore s'il s'agit d'une réalité physique ou bien d'une hallucination. Au plan 44, elle prend sa main, la contrôle. Dans le plan 56, elle arrête à nouveau sa main qui veut aller dans son assiette. Le travelling descendant sur son bras gauche découvre un bras tranché au plan 58 et comme déjà mentionné, Marks affirme que : « In embodied spectatorship the senses and the intellect are not separate. »²⁰³ A l'instar du médecin qui lui demandait s'il s'agissait bien de sa jambe, les spectateurs se demandent si c'est son bras, de même qu'ils s'interrogent sur leur propre corps car c'est de lui dont parle Marks. Le bras d'Esther est indépendant, aliéné de son corps. Elle se perd, littéralement. L'altérité, ce n'est plus seulement l'Autre, mais Esther elle-même et pour elle-même. Selon Jacques Lacan²⁰⁴ l'individu découvre un Moi fragmenté, condamné à n'être qu'aliéné face à l'image qu'il renvoie et qu'il se renvoie. Esther regarde son avant-bras comme un fragment d'elle-même et non comme son corps car il est devenu un espace ouvert, en mutation et

²⁰² « [L]ors d'un repas d'affaire dans un restaurant parisien, [...] les discussions professionnelles et les postures sociales dissimulent maladroitement les artifices psychologiques et les affects mortifères de tout un chacun (en creux, *Dans Ma Peau* est aussi un beau film sur la violence des rapports sociaux dans l'entreprise moderne). » dans De Bruyn, Olivier (2002), « *Dans ma Peau : corps à corps* », *Positif*, n° 502, p. 27.

²⁰³ Marks, Laura U. (2000), *op. cit.*, p. 151.

²⁰⁴ Lacan, Jacques (1949), « le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique » lors du XVIe congrès international de psychanalyse, Zurich, 17 juillet 1949. *La Revue Française de Psychanalyse*, 1949, vol. 13, n° 4, pp 452-453. <http://aejcpp.free.fr/lacan/1949-07-17.htm>.

Nous aborderons cette thématique en détail dans le chapitre suivant, I. b. Le masochisme domestique : se faire souffrir comme *femme*, p. 84 et suivantes.

sans limites ; sa peau a cessé d'être la limite de son corps. Le plan 60 est un plan général de la table où l'on perçoit distinctement son bras tranché, à partir de l'avant-bras, sur la table. Les autres protagonistes ne sont pas affectés par cette vision étant donné qu'ils continuent paisiblement de discuter : seuls les spectateurs sont dans le chaos d'Esther. Les spectateurs sont donc seuls, enfermés dans la vision haptique d'Esther, en fait complices de sa folie. Aucun autre personnage de la scène ne viendra à leur secours.

Elle touche avec son autre main, tâte ce bras que seuls les spectateurs et elle voient tranchés, au plan 61. Au plan 73, elle le sert de toutes ses forces comme le stipule sa contraction musculaire ; puis, au plan 79, elle touche à nouveau ce bras qu'elle découvre « normalement » fixé au reste de son corps. De Van joue avec la vision haptique en une fin cruelle envers les spectateurs en proposant une variation d'objets métalliques sur la peau : Esther se pique le bras à l'aide d'un couteau à viande au plan 81 ; ensuite, au plan 84, elle se coupe à l'aide de la lame. Dans le plan 96, elle éprouve le besoin de prendre du sang sur son doigt, puis de le lécher avant de se poulécher les lèvres au plan 99. C'est alors qu'au plan 100 elle se pince et au plan 102 se torture à l'aide d'une fourchette. Les spectateurs comprennent que le but dans ce film, de la vision haptique énoncée par Marks, est désormais non seulement de leur faire peur d'eux-mêmes et des sensations qu'ils pourraient éprouver, mais également du quotidien et de tout ce qui les entoure habituellement, comme une fourchette :

Haptic visibility implies a tension between viewer and image, then, because this violent potential is always there. Haptic visibility implies making oneself vulnerable to the image, reversing the relation of mastery that characterizes optical viewing.²⁰⁵

Le rapport de force s'inverse dans la vision haptique car les spectateurs ne contrôlent ni ce qu'ils voient, ni les nouvelles corrélations qui se forment entre eux et le monde. De Van présente une galerie de personnages dont Esther diffère : elle est désorientée, ne se retrouve pas dans les histoires fantasmées que ces hommes d'affaires se racontent et le fantasme²⁰⁶ des discussions vient dès lors s'ajouter au fantasme de son bras qui se détache. Tout ce qui entoure Esther fait signe, l'appelle et nous appelle spectateur à se torturer, devient une source potentielle de tentations.

²⁰⁵ Marks, Laura U. (2000), *op. cit.*, p. 185.

²⁰⁶ Nous nous sommes déjà consacrés dans le début de ce chapitre aux fantasmes (p. 51 et suivantes) que Freud analyse comme insatisfaction.

Les objets se révèlent autres qu'ils ne sont et nous offrent de nouvelles perspectives. C'est tout d'abord la vue d'une assiette, au plan 112, où l'on retire l'os de la chair du poulet, puis, au plan 114, celle d'un pavé de bœuf ; au plan 121, on voit une femme qui enlève la peau d'un raisin juteux qu'elle ouvre afin d'en retirer les pépins et enfin, au plan 124, Esther remarque une femme qui déchire son collant afin de se caresser sensuellement la peau. Si les convives pensent au goût, à leur peau, de Van questionne notre rapport au plaisir : le plaisir lié au corps et la peau deviennent les motifs mêmes de la cruauté dans *Dans Ma Peau*. Il est légitime de parler de la texture physique du film car de Van essaie de nous restituer la sensation de la peau à travers des gestes quotidiens : manger des raisins, un collant sur la peau, en quelque sorte une seconde peau. La réalisatrice transforme, métamorphose le banal en corporel.



Illustration 6: *Dans Ma Peau* (2002) de Marina de Van.

La fuite, l'espace ouvert, c'est dans ce film le corps qui devient une terre de tout les possibles : Esther se rend dans le cellier du restaurant afin de se dévorer. Dans le plan 1 de cette séquence du cellier, Esther entre et referme la porte. Elle enferme les spectateurs avec elle, les obligeant ainsi d'être ses complices. Une faible lumière éclaire le visage d'Esther regardant son avant-bras qu'elle s'est entaillée lors du dîner ; elle se le mord, puis le dévore. Des bruits de pas se font entendre, Esther regarde dans la fente de la porte et s'enfuit pour se cacher, se terrorer, derrière un compartiment à bouteilles. Dans le plan suivant, une serveuse arrive. On est en quelque sorte en Esther puisqu'on voit ce qu'elle regarde. La caméra est au niveau de ses yeux, c'est pourquoi les spectateurs ne perçoivent que les pieds de la serveuse venue prendre une bouteille de vin. Au plan 3, Esther bouge, nerveuse. La caméra fait un gros plan de son visage entravé par des bouteilles. Au plan 4, la caméra

focalisée sur les pieds de la serveuse s'immobilise. La serveuse ne bouge plus, quelque chose retient son attention. Elle touche une tache rouge sur le sol et en analyse la texture.

Dans le plan suivant, les spectateurs voient de nouveau en gros plan le visage d'Esther paniquée. Ils évoluent alors de la vision haptique d'Esther à la vision optique de la serveuse qui, dans le plan 6, découvre le couteau et se retourne, regarde totalement terrifiée la porte de sortie. Le plan suivant est celui du visage d'Esther tout aussi décomposé. Au plan 8, la serveuse sentant le danger court rapidement vers la porte, en direction de la salle du restaurant. Esther sort de sa cachette.

Dans le plan 10, la serveuse avertit son patron, mais les spectateurs n'ont pas accès à ses propos ; la caméra, en un plan fondu, va retrouver Esther livide, sortant du cellier et qui retourne à sa table.

La caméra suit Esther qui marche comme un zombie, littéralement instable et déséquilibrée. Esther se rassoit en ayant préalablement dissimulé son bras ensanglanté sous son pull noir. Le plan d'un hôtel dans la rue est suivi du gros plan de l'enseigne de cet hôtel²⁰⁷. La caméra est focalisée sur Esther et le bruit confus des conversations des tables dans le restaurant se transforme en un bruit parasite et sourd, comme le bruit d'un électrocardiogramme lorsqu'un cœur lâche dans un hôpital. En effet, les derniers liens qui la rattachaient à l'humanité et à son identité de jeune femme ont lâchés ; elle est désormais bestiale et assoiffée de son sang.

Dans l'ensemble de cette séquence, de Van suscite des sensations dans le corps même des spectateurs par le biais de la vision haptique d'Esther de son corps qui floue la frontière avec la réalité optique d'un dîner. Il s'agit avant tout de créer une ambiance pesante, menaçante, notamment par la répétition de motifs qui ne sont pas cruels en eux-mêmes, mais qui le deviennent, tels le collant et la nourriture. Comme l'affirme Dufour dans *Le cinéma d'horreur et ses figures* : « la spécificité du film d'horreur, ce n'est pas qu'il finirait mal, c'est qu'il ne finit pas. »²⁰⁸

Le propre du cinéma d'horreur est que la situation donnée, si elle suscite bien l'action des protagonistes, est telle que ceux-ci ne parviennent pas à la transformer.

²⁰⁷ « She [Esther] starts stabbing and cutting herself in secret, even renting a hotel room where she can pursue this obsessive passion, like an affair. » dans Bradshaw, Peter (2003), « *Dans Ma Peau* », *theguardian.com*, Filmhouse, Edinburgh, 15 August 2003.

<http://www.theguardian.com/film/2003/aug/15/edinburghfilmfestival2003.edinburghfilmfestival1>.

²⁰⁸ Dufour, Eric (2008, [2006]), *op. cit.*, p. 63.

Autrement dit : le cinéma d'horreur fait du surplace, il n'avance pas. Le film d'horreur est comme le cauchemar, c'est-à-dire la répétition du même.²⁰⁹

Les plans se répartissent en 50 gros plans d'Esther, 19 plans de son bras, 13 plans de son patron, 13 plans de l'homme d'affaires, 20 plans de la femme d'affaires, 9 plans généraux de la table de dîner et 10 plans divers. Son bras est en quelque sorte un personnage à part entière qui a droit à toute notre attention. En nous obligeant à repenser notre corps, notre quotidien et les objets qui nous entourent, notre corps devient un territoire de recherche et de peurs infinies.

Cette séquence a aussi de nombreux points en commun avec l'esthétique absurde, comme le théâtre de l'incommunicabilité de Adamov, liée à Artaud et son théâtre de la cruauté ; néanmoins, ce ne sont plus les mots qui sont déformés, mais désormais les corps. Dans *Trouble Every Day* et *Dans Ma Peau* divers procédés imposent aux spectateurs une vision haptique telle que la caméra très proche des corps, variant ainsi les textures et les couleurs, jouant avec la lumière. Ce sont des films qui « highlight the materiality of filmmaking – camera angles, soundtrack, lighting and editing – to ratchet up the physicality of the experience of view. »²¹⁰ Paradoxalement, ce sont les procédés les moins théâtraux qui mettent en lumière la théâtralité de ces films.

II. b. A la limite de la bestialité : la monstruosité de l'individu

Étymologiquement, *cruor* désigne la chair sanglante, déchirée et que bien des philosophes ont tenté d'« évacuer », comme nous le rappelle Dumoulié dans son ouvrage *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté* (1992) :

Aristote se livre à une tentative effrénée pour évacuer la cruauté de l'ordre humain : ou bien elle est dénoncée comme « bestialité » et nous renvoie donc étrangement à l'animalité – ce qui laisse à penser que les hommes s'y livrent dans la mesure où ils ne sont pas vraiment hommes ; ou bien elle passe pour un symptôme pathologique et, en tant que tel, n'appartient pas vraiment à la nature humaine. [...] Comme si l'acceptation de la cruauté dans l'ordre humain mettait en danger l'idée même de nature humaine [...].²¹¹

Selon Aristote, l'animalité est ce qui nous conduit en dehors de l'humanité. Les réalisatrices Denis et de Van font de la cruauté une « composante essentielle de

²⁰⁹ Dufour, Eric (2008, [2006]), *op. cit.*, p. 57.

²¹⁰ Pollack, Barbara (2009), « Body and Soul », *Art in America*, vol. 97, n° 3, pp. 75-78.

²¹¹ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, pp. 12-13.

l'humain », essentielle car à la base même des rapports humains. Dumoulié écrit par ailleurs que :

Marcel Détienne, dans son ouvrage *Dionysos mis à mort*, souligne que, par la consommation de viande crue, « le possédé de Dionysos fait sauter les barrières dressées par le système politico-religieux entre les dieux, les bêtes et les hommes ». La cruauté au sens strict est ici l'expérience la plus dangereuse pour le groupe humain ; elle semble dépasser la limite ultime que l'ordre culturel peut accepter : c'est l'existence même de l'homme qui est en jeu au moment où risque de disparaître la distance qui le sépare de l'animal.²¹²

Avec *Trouble Every Day*, Denis revient sur l'« ahurissant progrès scientifique et technique »²¹³ par le biais de personnages qui, contaminés par un virus, se transforment en carnassiers à la recherche de proies humaines. Dans ce film, il n'est pas question de transformation physique époustouflante comme dans *The Fly* (1986) de David Cronenberg où un scientifique, après une transmutation qu'il croit réussie, découvre avec stupeur qu'il a modifié son code génétique avec celui d'une mouche et qu'il se transforme en mouche. Denis filme la contamination d'un virus qui engendre un attrait bestial, animalier des corps, de la peau et du sang et, par conséquent, un attrait en dehors de l'humain et de ses normes, l'animal répondant seulement à ses instincts ; comme l'analyse Austin : « An implicit question in the film is whether medical experimentation has really created monstrosity or simply unlocked desires that are inherent in all the characters »²¹⁴. Denis souligne que « la science ne va pas résoudre le mystère de l'homme » et que « les Docteurs sont battus par les monstres. » Le film s'intéresse peu à ce virus : les spectateurs ignorent la façon dont Shane et Coré ont été contaminés et comment lutter contre : l'intérêt vient de la propagation et de l'évolution de cette maladie qui les ensauvage.

Les personnages de *Trouble Every Day* sont comparables à des animaux : Coré et Shane se livrant à des actes de cannibalisme tels des charognards attirés par le sang. Coré est « la bête en cage », une « femme-fauve » selon les expressions de Denis : « comme en Afrique les hommes-panthères sortent du village pour ne pas faire de mal aux gens qu'ils aiment. »²¹⁵

²¹² Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 43.

²¹³ Formule de Vernant, Jean-Pierre dans Darge, Fabienne (2005), « Jean-Pierre Vernant, aux racines de l'homme tragique », *lemonde.fr*, propos recueillis par, 15 mars 2005.
http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/03/14/jean-pierre-vernant-aux-racines-de-l-homme-tragique_401542_3246.html.

²¹⁴ Austin, Guy (2012), *op. cit.*, p. 107.

²¹⁵ Commentaires de Claire Denis, DVD.

[W]hen humans become beasts it is almost always figured as either a return of the repressed, the dominance of instinctual drives and throwing off the shackles of civilisation, or as an exaggerated literal demonstration of the material « otherness » of the body. [...] These particular approaches to the subversion of the human/animal divide provide a conventionalised formula for figuring, and containing, the sensational and dramatic potential of transgression.²¹⁶

Enfermée, dans une maison digne des romans et films gothiques²¹⁷, Coré sera libérée par un jeune homme qui s'est introduit dans cette propriété. Il la rejoint et elle lui lèche les doigts à travers les linteaux de bois qui sécurisent l'entrée de sa porte, puis ils s'embrassent. Cet acte de prime abord sensuel se révèlera *a posteriori* très cruel au sens où les spectateurs comprennent que Coré jouait avec sa nourriture. Il décide de la libérer : elle est comme une bête en cage. Elle est vêtue de blanc, dont la symbolique rappelle la pureté, ne porte pas de sous-vêtements : elle soulève sa robe, montrant son sexe, ce qui rend fou de désir le jeune homme. L'homme la libère et entre dans sa chambre-tanière où elle commence par jouer avec les poils de son torse. Ils font l'amour, elle est au-dessus, contrôlant, puis elle commence à le mordre en un jeu sexuel qui vire au cauchemar. L'ami du jeune homme, qui l'avait suivi, commence à monter les escaliers avant de s'enfuir en entendant les cris de souffrance, les hurlements du jeune homme.

La réalisatrice commente que « Shane, c'est comme un puma avec son bras »²¹⁸ lorsqu'il dort et enlace sa femme. Dans la salle de bain de l'hôtel, au moment où June prend un bain en présence de Shane, celui-ci la regarde attentivement, comme un lion qui observerait une gazelle qui s'abreuverait. Ces analogies proviennent aussi des cheveux ébouriffés de Shane qui, finalement, sont une sorte de crinière et de la gentillesse de June. Shane remarque qu'il a mordu June car elle a une marque. Plus tard dans un ascenseur, Shane tentera de caresser une femme qui, vêtue d'un manteau de fourrure, a réveillé ses instincts carnassier. Depuis le début du film, les spectateurs savent que Shane traque une femme de chambre et lorsqu'il remarque la trace sur son lit du corps de cette femme, il s'allonge, respire son odeur ; l'odorat étant le sens le

²¹⁶ Krywinka, Tanya (2005), « The Beast Within: Animal Transformation and Bestiality », *Sex in the Cinema*, Wallflower: London, p. 139.

²¹⁷ « The work was first envisaged as part of a series of short films commissioned by an American producer, then as a trilogy of supernatural stories taking place in a hotel, with Atom Egoyan and Olivier Assayas as co-directors (Frodon 2001). From the start, Denis drew inspiration from Gothic literature and the short stories of nineteenth-century Irish writer Sheridan le Fanu in particular. [...] The initial projects were abandoned but Denis and scriptwriter Fargeau decided to rework them into a feature film [...]. The result is an unusual mix of genres and atmospheres, ranging from the thriller to classic Gothic novels and to gore. » dans Beugnet, Martine (2004), *op. cit.*, p. 165.

²¹⁸ Commentaires de Claire Denis, DVD.

plus développé des canidés et des félidés. Shane la traque jusque dans les sous-sols de l'hôtel. Elle ne réagit d'abord pas à ses baisers, puis hurle en comprenant la cruauté de Shane : il la viole, lui mange littéralement le sexe et lèche son sang.

La réalisatrice joue avec le mythe connu du loup-garou et l'apparence de l'acteur qui incarne Shane : Vincent Gallo et son corps imposant, ses cheveux brun, barbu. Il ressemble en quelque sorte à un loup : analogie qui n'est pas sans rappeler Will Randall dans *Wolf* (Mike Nichols, 1994) où Jack Nicholson se transforme en loup après la morsure de cet animal : force vitale exaltée, instinct sexuel développé, mais aussi instinct carnassier. Shane porte souvent une veste de cuir car Denis : « voulai[t] une veste de cuir [pour Shane] », cette veste représente l'animalité même de Shane. La réalisatrice n'est pas la première à utiliser une veste de cuir comme symbole de sauvagerie, elle est un symbole qui date des années 50. Les spectateurs pensent immédiatement à *The Wild One* (1953) de László Benedek, dans lequel Johnny, Marlon Brando incarnant un jeune rebelle enfourchant une moto, a marqué toute une génération jusqu'à instaurer un nouveau code vestimentaire et comportemental lié au port d'un blouson de cuir noir. Johnny personnifie non seulement le non-conformisme, mais aussi la liberté d'action poussée jusqu'à la sauvagerie. On retrouve cette même symbolique dans le film *Wild at Heart* (1990) de David Lynch où Marietta est toujours à la poursuite de Sailor et de sa fille Lula, engageant des tueurs à gages afin d'empêcher leur union. Sailor tuera sauvagement les hommes de main. Lorsqu'il sort de prison, la peau de serpent qu'il revêt matérialise Lucifer : l'intelligence lucide pervertie. Cette veste est aussi l'incarnation de la liberté de penser et d'agir de Sailor : « this is my snake skin jacket, the symbol of my individuality and of my belief in personal freedom ! » Chez Denis la veste de cuir revêt aussi une autre signification : c'est une manière de tunique de Nessus, symbolisant le monstre en Shane qui le consume, le brûle ; autrement dit, la bestialité de Shane. Cette veste fait corps avec lui et annonce un registre animalier faisant de Shane un être carnassier et cruel à la recherche d'une proie, ayant choisi Paris pour théâtre de la cruauté. Comme le remarquent Martine Beugnet et Elizabeth Ezra dans « *Traces of the Modern: an Alternative History of French Cinema* » (2010) :

the human body as corpse, dismembered and mutilated, decomposing yet impossible to dispose, signals the limits of the forces of instrumental reason that prove incapable

of superseding the contingent and the material, and of expunging the unclean, the mortal and the historical.²¹⁹

Du *Malade Imaginaire* (1673) de Molière au *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson ; *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) de Fritz Lang à *La Piel que Habito* (2011) de Pedro Almodóvar, la littérature comme le cinéma mettent en scène la médicalisation de la cruauté parce qu'on est tous, tôt ou tard, confronté à la maladie et que les spectateurs peuvent faire leur la douloureuse expérience de ces personnages. Les mythes dans le cinéma contemporain sont à étudier en parallèle avec les déboires de la science²²⁰ qui, entre clonage et problèmes médicamenteux²²¹, est devenue un mythe cruel car « Sous des alibis scientifiques, techniques et médicaux, les rites, les envoûtements, enfin, une vieille magie sacrificielle continue »²²² :

le développement accru des sciences et des techniques accompagné de la progression des savoirs viennent renforcer les croyances en l'efficacité de la rationalité et de l'utilitarisme. [...] Si le développement des sciences et des techniques se présente comme générateur de bienfaits, il engendre aussi des méfaits ; investi d'une puissance mystérieuse il suscite des angoisses et l'insécurité.²²³

Le corps, les angoisses liés au corps et l'idée même de bonne santé sont au cœur de ces film et comme l'écrit Kuniichi Uno dans son article « Variations sur la cruauté » (2000) :

La Médecine prétend savoir ce qu'est le corps, la biologie aussi, la neurologie aussi, d'une autre manière, les sportifs saisissent les limites du corps, les malades prennent conscience d'autres états de corps, les amoureux aussi d'une autre manière, et qu'est-ce que la philosophie et la sociologie en savent ? La psychanalyse prétend savoir énormément de choses sur l'inconscient, mais qu'est-ce qu'elle sait sur le corps ? Qu'est-ce que c'est que le corps ?²²⁴

Au journaliste affirmant que : « dans le film, il y a ces scènes médicales qui suggèrent une explication et en même temps, il n'y a aucune explication », Denis répond qu' :

²¹⁹ Beugnet, Martine; Ezra Elizabeth (2010), « Traces of the Modern: an Alternative History of French Cinema », *Studies in French Cinema*, vol. 10, n° 1, p. 11.

²²⁰ « The development of biology and biotechnology as a source of anxiety has been fuelled by concerns about real-life scientist working on parthenogenesis, transplant, genetics, and cloning over the course of the nineteenth and twentieth centuries. » dans Austin, Guy (2012), *op. cit.*, p. 104.

²²¹ En juillet 1996, Dolly, la première brebis clonée, voit le jour. On peut notamment penser à la médiatisation du Mediator. C'est la médiatisation qui construit le mythe, cf. les 66 articles parus dans *Le Monde* entre le 3 juillet 2010 et le 14 mai 2014. <http://www.lemonde.fr/mediator/>.

²²² Dumoulié, Camille (1996), *op. cit.*, p. 154 .

²²³ Segré, Monique [sous la direction de] (1997), *op. cit.*, présentation de l'auteur, p. 13.

²²⁴ Uno, Kuniichi, « Variations sur la cruauté » p. 49 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*

Entre l'époque de Jacques Tourneur et la nôtre, on est passé dans un monde où la science et la médecine doivent expliquer beaucoup de choses. Mais au fond, plein de gens ont envie de plantes, de médecines parallèles, d'une manière quasi primale : ils se méfient de la science et vont vers les plantes comme on retourne à la magie noire. [...] Une part primitive pousse les gens d'aujourd'hui à aller se ressourcer aux plantes. De ce point de vue, les films de Tourneur sont modernes, ils anticipaient ce que disent maintenant les articles scientifiques : on a beau être un bon chirurgien, la médecine ne peut rien contre la part de mal.²²⁵

Le personnage du médecin est très important, justement parce qu'il est dépassé aussi bien humainement que scientifiquement. Il n'est donc pas anodin que Shane et Léo soient des médecins-chercheurs : « the world of the laboratory is constantly connected to the unknown that Shane and Coré incarnate and that science must deny »²²⁶, l'institut médico-légal parisien ayant refusé de subventionner les recherches de Léo qui lui auraient probablement permis de trouver un remède pour sa femme, comme l'apprendront par la suite les spectateurs. Mais « bodies return to haunt the systems that would suppress them »²²⁷. Ainsi, ce film, dont l'action se déroule dans un milieu scientifique, ne nous offre pas le point de vue de la science. Cette variation est porteuse de cruauté au sens où les conventions cinématographiques atténuent la cruauté. L'intérêt que Shane soit un médecin chercheur se trouve dans la médicalisation de la cruauté, que la science tend à être un mythe cruel, et cela pour nous tous, ce qui amplifie par analogie la cruauté du personnage et celle des protagonistes des films de notre corpus.

Il importe désormais d'étudier la scène où Shane et June visitent Notre-Dame car Denis montre avant tout la monstruosité de l'individu, la bestialité, « la part de mal » contre laquelle la médecine ne peut rien. Shane a volé les recherches de son collègue et les a expérimenté sur lui par cupidité et « like Dr Frankenstein, his science works against god and nature, producing gothic horror. »²²⁸

Trouble Every Day is set in the age of rational thinking, where belief in science has replaced the belief in the power of God to eradicate evil, and where perceptions of the unknown, of death, are recast, and exorcised in terms of the process of discovering and mastering through scientific knowledge (Foucault 1982: 136).²²⁹

²²⁵ Entretiens disponible sur <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/12833/date/2001-07-03/article/claude-denise-lecons-de-tenebre/>.

²²⁶ Beugnet, Martine (2004), *op. cit.*, p. 172.

²²⁷ Beugnet, Martine; Ezra Elizabeth (2010), *op. cit.*, p. 14.

²²⁸ Krzywinska, Tanya (2005), *op. cit.*, p. 144.

²²⁹ Beugnet, Martine (2004), *op. cit.*, p. 181.

Dans le plan un de cette séquence, tandis que les cloches sonnent, c'est une vue de Notre-Dame en contrebas et de biais qui nous est offert à voir. Cette nouvelle perspective donne à la cathédrale un aspect déformé et inquiétant. Dans le plan suivant, le bruit des cloches continu mais nous sommes cette fois face à Shane et June. Il n'est pas anodin qu'il soit vêtu de gris et elle de noir avec une écharpe verte, comme les spectateurs le comprendront plus tard, la réalisatrice jouant avec les couleurs et les corps. On voit un détail de la cathédrale : un démon cornu à côté d'un saint ailé, en quelque sorte une autre représentation, une métaphore du couple. Les plans suivants sont ceux de gargouilles grises qui peuvent s'apparenter à des monstres. Une corrélation se fait alors dans l'esprit des spectateurs entre Shane portant une veste grise et les monstres.

On retrouve le couple dans les hauteurs de la cathédrale, au plan 6. La caméra est face à eux, au même niveau. Ils s'embrassent manifestement heureux. Il soulève sa femme qui s'enfuit en riant de cette étreinte, il tend les bras : peut-être imite-t-il une gargouille, un mort vivant ou encore la créature du Dr. Frankenstein. Ils sont sur un balcon entourés de monstres gris. Les spectateurs remarquent d'ailleurs peu Shane, lui-même vêtu de gris, dans ce paysage gris : il se confond avec ces monstres et semble être l'un d'entre eux.



Illustration 7: *Trouble Every Day* (2001) de Claire Denis.

Au plan 8, il se met dans la peau d'un monstre aux doigts crochus, modifiant son visage, le déformant. C'est probablement un pied de nez à tous les films dans lesquels les personnages à l'âme monstrueuse le sont aussi physiquement. Ensuite, June rie, retire le foulard de ses cheveux et joue avec, accompagnée d'une douce musique.

Au plan 11, June est de dos, repliant son foulard contre un monstre de pierre. La moitié du champ de vision de la caméra est occupée par ce monstre de profil, accoudé, tenant son visage entre ses mains. Ce plan préfigure la menace qui entoure June. Puis, Shane, pensif, tel ce monstre, regarde sa femme. Elle le regarde à son tour, nous regarde au plan 13, mais cette fois, elle ne rit plus, son visage est devenu grave.

Shane regarde en bas de la cathédrale le foulard tombé. La caméra filme Shane de profil : son visage très anguleux est proche du profil du monstre précédent. Au plan 16, la caméra suit le foulard sur les toits de la cathédrale, sur l'air de cette douce musique. Nous avons une vue des toits de Paris avec ce foulard toujours virevoltant, c'est la vie de Shane qui flotte. Shane qui regardait en bas, revient à lui, palpitant, enivré par le vertige de jouer au monstre ; cependant, le rôle lui colle à la peau au point de ne pouvoir s'en défaire : à mesure que Shane se met dans la peau du monstre, il est contaminé par cette nouvelle identité jusqu'à faire corps avec elle.

II. c. « À la limite de l'horreur »²³⁰

La question est de savoir maintenant si les spectateurs « ne risquent rien » dans le cinéma de la cruauté. Si dans le cinéma d'horreur nous éprouvons du plaisir à nous faire peur, qu'en est-il lorsque nous avons peur de nous, de notre propre corps ? *Trouble Every Day*, présenté comme « un film d'horreur pur et dur » par le *Figaroscope*, débute par une séquence indépendante : un jeune couple s'embrassant dans une voiture, la caméra flirtant avec eux. Les spectateurs, quelque peu conditionnés par les films d'horreur, peuvent s'attendre à voir un meurtre et selon Austin dans *Contemporary French Cinema* :

Denis positions the film very deliberately in the genre by referring to key horror narratives: Dracula (vampires with sexualised adolescent victims), Frankenstein (a monster made by science but uncontrollable by the same), and Jekyll and Hyde (the rogue scientist lives with the monster, establishing a dichotomy between deadly nocturnal behaviour and outwardly calm diurnal "normality"). [...] The focus on Coré's devouring mouth here and throughout the film plays on Dalle's star iconography as "La Grande Bouche" (see Austin 2003: 117) as well as evoking the monsters in the Aliens series or in Francis Bacon's nightmare paintings.²³¹

²³⁰ Eric Dufour.

²³¹ Austin, Guy (2008, [1996]), *op. cit.*, p. 114.

Cependant, les spectateurs n'ont aucune idée de ce qu'il va se passer dans le cinéma de Denis et de Van. En effet, les personnages revenus d'entre les films d'horreur et les scènes anthropophagiques, entre autres, dans *Trouble Every Day* et *Dans Ma Peau* ne sont pas traités comme des personnages et des scènes de films d'horreur. Nous venons d'analyser que Denis filme avant tout la monstruosité de l'individu.

La première image qui nous est donnée à voir de Coré dans *Trouble Every Day* est celle où, près d'un hôtel de banlieue, elle attend. Les spectateurs peuvent penser qu'elle se prostitue. Denis affirme que, dans le scénario original, il devait y avoir une scène avec des prostituées arrêtant des camionneurs, finalement coupée au montage. Un camion s'arrête près de Coré. À la nuit tombée, un homme sur une moto arrive, Léo, que Denis qualifie d'« ange Gabriel qui revient ». Il découvre la camionnette abandonnée, regarde dans la cabine et y découvre un escarpin. Léo s'aventure dans le terrain vague et aperçoit un corps que les spectateurs identifient comme celui du camionneur. Il retrouve la jeune femme quelques mètres plus loin et la prend dans ses bras, la rassure : elle est couverte de sang. Les spectateurs découvrent la pulsion animale qui habite Coré. Coré, incarnée par Béatrice Dalle, dite « la Grande Bouche », est une représentation nouvelle du vampire : on la retrouve à nouveau alors qu'elle vient de se libérer de sa chambre où Léo la retient prisonnière et les spectateurs la voient marcher de profil sur un amas de terre. Le bruit des voitures nous fait comprendre qu'il s'agit de l'amas de terre qui jonche les routes. Coré est vêtue de noir, porte un manteau kaki et telle Nosferatu²³² déplie son manteau comme de grandes ailes : son manteau devient une partie intégrante de son corps, cesse d'être une limite entre elle et son corps.

²³² « It is an imaginative and metaphorical knot where folktales (Red Riding Hood, ogres), the fascination of cannibalism, the symbolism of Christian Communion and furthermore ghouls, striges, vampires, werewolves, succubi, and incubi intertwine. This whole brood with a passion for flesh-eating lurks throughout the film. » dans Nancy, Jean-Luc, « Claire Denis, Icon of Ferocity », p. 160 dans Phillips, James [ed. by] (2008), *Cinematic Thinking, Philosophical Approaches to the New Cinema*, Stanford University Press: Stanford.



Illustration 8: *Trouble Every Day* (2001) de Claire Denis.

Elle est aussi une représentation moderne des *Vampires*, série muette de 1915 réalisée par Louis Feuillade.



Illustration 9: *Les Vampires* (1915) de Louis Feuillade.

Au plan suivant, elle est cette fois de face, regardant les spectateurs. Son manteau est replié, dissimulant à la fois son corps et sa bouche. Puis, elle ouvre à nouveau son manteau, déplie ses ailes, penche la tête et pousse un cri de jouissance. Les spectateurs peuvent être fascinés par « the invisible forces that model flesh or shake it. »²³³ Coré est aussi la femme à la tronçonneuse, instrument qu'elle utilise non pas pour tuer mais pour se libérer de la maison où elle est retenue.

Amongst French film directors of previous generations, master of the horror genre such as Georges Franju (1912-87), director of *Les Yeux sans visage* (1960) and Jacques Tourneur (1904-77) have been mentioned in connection with *Trouble Every Day*. [...] From children's tales to German expressionism, to Anglo-Saxon Gothic literature, and to the contemporary photography of Jeff Wall, the film's atmosphere and impact feed on immemorial fears that emerge in diverse forms and spaces.²³⁴

²³³ Deleuze, Gilles (2004, [1981]), *op. cit.*, p. X de l'introduction à l'œuvre en version anglaise.

²³⁴ Beugnet, Martine (2004), *op. cit.*, pp. 167-8.

Le film d'horreur a donc produit d'autres monstres, comme Shane qui s'effraye de ses instincts de plus en plus vifs.

Certes, les spectateurs « trouve[nt] des moments d'horreur » dans ces deux films²³⁵, mais cela ne semble pas suffisant pour qualifier *Trouble Every Day* et *Dans Ma Peau* de films d'horreur. Au fur et à mesure des films, nous sommes de plus en plus, selon la formule de Dufour, « à la limite de l'horreur » car ces films ont néanmoins de nombreux points communs avec le récit et l'esthétique du film d'horreur. Ces deux films mettent en scènes des séquences sanglantes et sexuelles et selon Dufour :

le cinéma d'horreur, c'est un concept qui renvoie, non pas seulement aux films qu'on peut identifier comme étant des films d'horreur, mais aussi à des films qui ne sont pas proprement des films d'horreur mais dans lesquels on trouve des moments d'horreur.²³⁶

Si « Denis ventures into cinematic territories that are usually occupied by popular genres such as horror and gore »²³⁷, manifestement, il s'agit moins d'une division entre le cinéma d'horreur et le cinéma de la cruauté qu'une gradation de l'horreur entre ces genres ; autrement dit qu'un film d'horreur peut être cruel et vice versa, mais que l'un ne veut pas toujours dire l'autre. Il semble pertinent de penser que les réalisatrices utilisent nos sensations corporelles liées à nos souvenirs de blessures mais que l'on imaginerait pire, ou encore la visualisation de films d'horreur, afin de réveiller notre mémoire haptique, en quelque sorte les souvenirs de notre inconscient corporel, car selon Marks : « pure memory does not exist in the body, but it is in the body that memory is activated, calling up sensations associated with the remembered event. »²³⁸ Malgré un flot de sang, « un sang d'images »²³⁹, plus que de *voir* le sang, il s'agit avant tout dans *Trouble Every Day* et *Dans Ma Peau* de revivifier des douleurs passées afin d'avoir peur de nous, de notre corps. Ces films sont des :

²³⁵ « [T]his is the hardcore horror sensation of the Edinburgh festival - an uncompromisingly explicit movie about a young woman's addiction to cutting and self-mutilation. It's had people staggering for the aisles here, hands clamped over mouths, cheeks ballooning. For long sections I could only watch it through my fingers. That's when I could watch it at all. » dans Bradshaw, Peter (2003) qui revient sur son expérience de spectateur de *Dans Ma Peau*, *theguardian.com*, Filmhouse, Edinburgh, 15 August 2003.

<http://www.theguardian.com/film/2003/aug/15/edinburghfilmfestival2003.edinburghfilmfestival1>.

²³⁶ Dufour, Eric (2008, [2006]), *op. cit.*, p. 61.

²³⁷ Beugnet, Martine (2004), *op. cit.*, p. 167.

²³⁸ Marks, Laura U. (2000), *op. cit.*, p. 73.

²³⁹ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, pp. 79-80.

« film[s] d'horreur centré[s] sur les sentiments »²⁴⁰, le cinéma de la cruauté est bien un cinéma proche de l'horreur et comme nous le verrons, de la pornographie.

Outre l'enjeu esthétique, Denis avec *Trouble Every Day* et de Van avec *Dans Ma Peau* nous rappellent à notre corps défendant que le cinéma ne fait pas seulement appel à notre intellect. L'importance, mais aussi la difficulté de l'hapticité, vient du rôle majeur des sens non audiovisuels dans l'effet de ces films qui imposent aux spectateurs un fort degré d'implication. Si ces films sont aussi exigeants envers les spectateurs, c'est dû à l'illusion à laquelle ils adh  rent, à l'imagination dont ils font preuve et à la mémoire même de leur corps. C'est dans la mesure où les spectateurs sont fortement impliqués par ces images haptiques que *Trouble Every Day* et *Dans Ma Peau* deviennent si puissants et cruels.

²⁴⁰ Expression empruntée à Douin, Jean-Luc (2011), « *La Solitude des nombres premiers*: l'impossible union de deux   mes en souffrance », *lemonde.fr*, mai 2011.
http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/05/03/la-solitude-des-nombres-premiers-l-impossible-union-de-deux-ames-en-souffrance_1515889_3476.html.

CHAPITRE II

LA CRUAUTÉ PSYCHOLOGIQUE

I. La cruauté psychologique au regard de *La Pianiste*

I. a. Écriture masochiste, écriture sadienne

Dans *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Dufour explique que « *Massacre à la tronçonneuse*, de Tobe Hooper (1974) [...] interdit en France pendant cinq ans, ne contient pas un seul plan gore. »²⁴¹ *Cruor*, la chair sanglante, déchirée, est l'un des aspects de la cruauté, mais parfois la cruauté ne se donne pas explicitement comme telle, c'est la cruauté des rapports humains, la cruauté psychologique. Comme nous l'avons souligné dans l'introduction, Artaud précise que « cette identification de la cruauté avec les supplices est un tout petit côté de la question. »²⁴² L'automutilation d'Erika (Isabelle Huppert) dans *La Pianiste* (2001) de Michael Haneke est une scène *efficace* et pourtant, on ne voit rien. Et c'est bien en cela que réside toute l'efficacité de cette scène, faire que les spectateurs détournent leur regard de l'écran alors qu'ils ne voient *rien*.



Illustration 10: *La Pianiste* (2001) de Michael Haneke.

Dans *La Pianiste*, la volonté de Haneke est manifestement de filmer sans sentiments. Les analyses de scène de *La Pianiste* amèneront une étude plus profonde de la cruauté psychologique au cinéma, à la lumière du « Théâtre de la Cruauté » d'Artaud, mais aussi des théories sur l'abjection de Julia Kristeva dans *Les Pouvoirs*

²⁴¹ Dufour, Eric (2008, [2006]), *op. cit.*, p. 28.

²⁴² Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 98.

de *l'Horreur* (1980), de *l'Être et le Néant* (1943) du philosophe existentialiste Jean-Paul Sartre, ou encore de Sade et Sacher-Masoch. Haneke nous propose, par le biais d'une mise en scène sobre et exigeante, une représentation du sadomasochisme originale, sans excès ; ce film n'étant ni l'adaptation d'un livre du Marquis de Sade ni de Leopold von Sacher-Masoch. Sade et Sacher-Masoch ont en commun, de par leurs écrits, d'avoir donné leur nom à une attirance sexuelle mêlant érotisme et cruauté. Gaylyn Studlar, dans un article intitulé « Masochism and the perverse pleasures of the cinema » (1985), voit chez Sade et chez Sacher-Masoch deux représentations antinomiques de la femme :

Even when Sade chooses a woman as « heroine », she still acts out the criminally misogynistic impulse that is not satisfied with merely objectifying or demystifying women but must destroy them. In the masochistic text, the female is not one of a countless number of discarded objects but an idealized, powerful figure, both dangerous and comforting.²⁴³

Studlar accuse Sade de misogynie, ce dernier réduisant ses héroïnes à néant. Ces héroïnes ne seraient que des objets de plus dans l'univers littéraire sadien, contrairement aux héroïnes valorisées de Sacher-Masoch. Studlar met l'accent sur le « countless number of discarded objects » chez Sade où le grand nombre et la répétition ont un rôle majeur. Les héroïnes de Sade ne sont que destruction, elles-mêmes intégrées dans une destruction formelle, ce qui fait dire à Italo Calvino²⁴⁴ dans *Il Corriere della Sera* à propos des *120 journées de Sodome* (1785) de Sade que :

Si j'insiste sur la régularité de la structure formelle, c'est parce qu'elle détermine l'esprit du livre et qu'elle est au moins aussi importante que le dérèglement illimité du contenu. Tenter d'épuiser l'horrible et l'atroce, au moyen d'une organisation systématique, c'est bien l'une des intentions essentielles qui ont poussé Sade à écrire.²⁴⁵

Il faut ajouter que non seulement les héroïnes de Sade sont comprises dans cette destruction, mais aussi le lecteur à qui Sade s'adresse, lui laissant entrevoir cette destruction sans appel : « on eût dit que cette pauvre fille [Justine], uniquement

²⁴³ Studlar, Gaylyn (1985), « Masochism and the perverse pleasures of the cinema », pp. 604-605 dans Nichols, Bill [edited by], *Movies and Methods*, volume II, University of California Press: Berkeley.

²⁴⁴ Italo Calvino, ayant eu accès au manuscrit, affirme par ailleurs que : « Le rouleau est couvert d'une écriture serrée et droite, espacée régulièrement d'une ligne à l'autre, écriture sans ratures, sans ajouts, sans repentir. [...] Ce texte, qui ne parle que de déchaînement des pulsions les plus irréfléchies, se présente donc comme le produit de l'ordre mental le plus froid, cristallin, linéaire. » dans Calvino, Italo (1975), *Il Corriere della Sera*, Décembre 1975 [trad. Sauzeau, Anne-Marie].

²⁴⁵ *Ibid.*, [trad. Sauzeau, Anne-Marie].

destinée au malheur et sentant la main de l'infortune toujours suspendue sur sa tête, prévît déjà le dernier coup dont elle allait être écrasée » ²⁴⁶ écrit-il dans *Les Infortunes de la Vertu* (1787). Justine meurt foudroyée. Michel Erman propose une interprétation du sadisme différente :

en s'initiant au mal ou en le subissant, bien des héroïnes sadiennes veulent se délivrer des préjugés d'une morale asservissante, l'exercice de la cruauté étant une façon d'accéder à la plénitude du désir. [...] [I]l ne faut pas confondre le discours et les actes, Sade et le sadisme. De même, lorsque Diogène justifiait, en public, l'anthropophagie, il cherchait à scandaliser ses contemporains afin de les convaincre de préserver leur volonté de toute influence extérieure asservissante.²⁴⁷

« [S]candaliser » à l'écrit afin de provoquer l'esprit critique du lectorat est une interprétation pertinente du sadisme et qui fut explicitement adoptée par Pier Paolo Pasolini, influençant théoriquement de nombreux réalisateurs. Pasolini affirme après *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975) que :

Le sadomasochisme fait partie de l'homme. Il existait au temps de Sade et aujourd'hui. Mais ça n'est pas le plus important. Le sens réel du sexe dans mon film est une métaphore du rapport entre pouvoir et soumission. Tout le résonnement de Sade a une fonction bien spécifique et claire : représenter ce que le pouvoir peut faire du corps humain. La réduction du corps à l'état de chose, le trafic de corps. L'annulation de la personnalité de l'autre. C'est un film sur le pouvoir mais aussi sur l'anarchie du pouvoir. Rien n'est plus anarchique.²⁴⁸

Se perdre dans l'Autre, ou encore se rendre maître d'un corps afin de se rendre maître d'une liberté, seront deux attitudes étudiées dans *La Pianiste*. Pasolini revendique d'ailleurs : « je pense que scandaliser est un droit et être scandalisé est un plaisir. »²⁴⁹ C'est le principe même du procédé cinématographique de Haneke, lié au parasitisme²⁵⁰, et dont nous étudierons la démarcation du film pornographique. Maurice Blanchot a été sensible à l'aspect répétitif, constitutif selon lui de la cruauté sadienne. C'est ce que nous dit également Dufour : « Sade, dans *Les cent vingt journées de Sodome*, a pour unique but d'examiner les puissances infinies du langage pour dire l'horreur, donc pour dire l'indicible – ce qui fait que toutes les tortures

²⁴⁶ De Sade, Donatien Alphonse François (1993, [1787]), *Les Infortunes de la Vertu*, U.E., p. 124.

²⁴⁷ Erman, Michel (2009), *La cruauté : Essai sur la passion du mal*, PUF, la condition humaine: Paris, p. 46.

²⁴⁸ Pasolini, Pier Paolo, commentaires de *Salò ou les 120 journées de Sodome*. DVD.

²⁴⁹ Texte de la dernière interview télévisée de Pasolini, enregistrée à Paris pour l'émission de Philippe Bouvard « dix de der » sur antenne 2 le vendredi 31 octobre 1975, la veille de son assassinat. (Diffusée le samedi 8 novembre).

²⁵⁰ Nous analyserons le parasitisme en détail dans la partie II de ce chapitre consacrée à *Funny Games* (1997) de Michael Haneke, p. 110 et suivantes.

décrites sont la répétition du même – [...]. Ce qui est *atroce* et *insoutenable*, c'est l'idée, c'est le *dispositif*. »²⁵¹

Ces ouvrages se prêtent ainsi à plusieurs visions concomitantes car « dans ce bonheur du mal », comme l'affirme Blanchot, « les contradictions abondent »²⁵². La conceptualisation qui se réclame explicitement de Sade et ses écrits a pris une toute autre ampleur et est à distinguer de l'écriture sadienne, à l'instar de l'écriture de Sacher-Masoch et du masochisme. Désormais, prendre du plaisir dans sa propre douleur de nature physique ou psychologique, c'est ce que l'on nomme le masochisme, « la première attitude envers autrui »²⁵³ d'après la définition de Sartre : « au lieu de projeter d'absorber l'autre en lui conservant son altérité, je projeterai de me faire absorber par l'autre et de me perdre dans sa subjectivité pour me débarrasser de la mienne. »²⁵⁴ Le masochisme serait la volonté d'être réduit à l'état de chose et donc refuser notre liberté fondamentale, ou plus précisément vouloir que l'Autre l'« absorbe ». Le sadisme, « deuxième attitude envers autrui »²⁵⁵, étant le plaisir de voir souffrir autrui physiquement ou psychologiquement et selon le philosophe :

ce que le sadique recherche ainsi avec tant d'acharnement, ce qu'il veut pétrir avec ses mains et plier sous son poing, c'est la liberté de l'Autre : elle est là dans cette chair, c'est elle qui est cette chair [...]. C'est pourquoi le sadique voudra des preuves manifestes de cet asservissement par la chair de la liberté de l'Autre : il visera à faire demander pardon, il obligera par la torture et la menace l'Autre à s'humilier, à renier ce qu'il a de plus cher.²⁵⁶

Sartre ne parle pas de cinéma, mais ses propos sur le sadisme sont parlants dans ce contexte et liés à l'humiliation dont nous parlerons plus tard.

La Pianiste est l'histoire d'Erika Kohut, la quarantaine, et de sa vie sclérosée sous le joug d'une mère possessive (Annie Girardot). Professeur de piano au Conservatoire de Vienne, elle arpente la nuit les cinémas pornos. Sa vie se trouve transformée par Walter Klemmer (Benoît Magimel), l'un de ses élèves qui tente de la séduire. Elle lui impose sa propre conception des relations humaines, celle d'un sadomasochisme sans sentiments ; mais en se voulant sadique, Erika fera elle-même l'expérience du sadisme comme l'a défini Sartre :

²⁵¹ Dufour, Eric (2008, [2006]), *op. cit.*, p. 176.

²⁵² Blanchot, Maurice (1963), *Lautréamont et Sade*, Les éditions de minuit: Paris, p. 31.

²⁵³ Sartre, Jean-Paul (1964, [1943]), *L'être et le néant*, Librairie Gallimard, bibliothèque des idées: Poitiers, p. 431.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 446.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 447.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 473.

Je prends et je me découvre en train de prendre, mais ce que je prends dans mes mains est *autre chose* que ce que je voulais prendre ; je le sens et j'en souffre, mais sans être capable de dire ce que je voulais prendre car, avec mon trouble, la compréhension même de mon désir m'échappe [...]. C'est cette situation qui est à l'origine du *sadisme*. [...] Il [le sadisme] *veut* la non-réciprocité des rapports sexuels, il jouit d'être puissance appropriante et libre en face d'une liberté captivée par la chair. C'est pourquoi le sadisme veut présentifier la chair *autrement* à la conscience d'Autrui : il veut la présentifier en traitant Autrui comme un instrument ; il la présentifie par la douleur.²⁵⁷

Haneke avec la bande annonce du film joue délibérément avec l'horizon d'attente des spectateurs et leurs nerfs en attisant leur curiosité. La mère pleurant nous demande « mais pourquoi est-ce que tu fais des choses pareilles ? » Ensuite Walter dit à Erika que « c'est totalement malsain ce que tu fais là » avant de lire « les instructions » d'Erika où elle stipule d'être attachée et frappée. Walter est tenté de la frapper, mais il retient son geste. Finalement, Erika marche sur la glace d'une patinoire ; elle se fond dans le décor à tel point qu'on ne la remarque plus : de ce fait, les spectateurs ne savent vraiment pas à quoi s'attendre. Comme l'explique Catherine Wheatley dans *Michael Haneke's cinema, the ethic of the image* (2009) :

The promotional description of the film taken from Artificial Eye's 2002 VHS release moreover demonstrates how the film's distributors have, in many ways, marketed it as a melodrama²⁵⁸

La Pianiste débute par l'ouverture d'une porte : Erika entre dans l'appartement et est surprise d'entendre « bonsoir ma fille » car sa mère, restée hors champ, est tapie dans l'ombre. La caméra focalisée sur Erika fait que les spectateurs sont également pris en flagrant délit, en quelque sorte les complices d'Erika. Les angles de la caméra varient entre des visions globales et des moments intimes que Wheatley analyse dans son ouvrage consacré au réalisateur : « Haneke switches between long shots and close-ups to depict a dialectic between alienation and claustrophobia. »²⁵⁹ On découvre rapidement non seulement leur relation conflictuelle, mais également qu'elles dorment ensemble.

²⁵⁷ Sartre, Jean-Paul (1964, [1943]), *op. cit.*, pp. 468-70.

²⁵⁸ « « The Piano Teacher » is a powerful and controversial new drama from Michael Haneke. Isabelle Huppert gives a performance of astounding emotional intensity as Erika Kohut, a repressed woman in her late thirties who teaches piano at Vienna Conservatory and lives with her tyrannical mother, with whom she has a volatile love-hate relationship. But when one of Erika's students, the handsome and assured Walter Klemmer, attempts to seduce her, the barriers that she has carefully erected around her claustrophobic world are shattered, unleashing a previously inhibited extreme desire. » dans Wheatley, Catherine (2009), *Michael Haneke's cinema, the ethic of the image*, Berghamhn Books: United States, p. 129.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 131.

Par le biais du personnage d'Erika, Haneke introduit une réflexion sur l'abjection. Kristeva est éclairante à ce propos car la « révolte virtuelle » d'Artaud pourrait bien être celle dont parle Kristeva, celle « face à la différence sexuelle » :

Le sang menstruel [...] représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle) ; il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle.²⁶⁰

Dans *La Pianiste*, Erika est en proie à l'abjection, selon la définition qu'en donne Kristeva dans *Les Pouvoirs de l'Horreur* (1980) : « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte »²⁶¹. Comme nous l'avons déjà mentionné, Erika se coupe volontairement le sexe mettant ainsi les spectateurs face à une femme dont le sang qui coule de son vagin n'est pas celui de ses menstruations. Par ce geste symbolique, elle revendique sa sexualité et de son attrait sadomasochiste. Erika est aussi abjecte car selon Kristeva : « si quelqu'un personnifie l'abjection, sans promesse de purification, c'est une femme, « toute femme », la « femme toute » ; l'homme, lui, expose l'abjection en la connaissant et, par là même, la purifie. »²⁶² Et cela en raison de menstruations que Kristeva analyse comme « pollution » :

les objets polluants sont, schématiquement, de deux types : excrémental et menstruel. Ni les larmes ni le sperme, par exemple, quoique se rapportant à des bords du corps, n'ont valeur de pollution. [...] L'autorité maternelle est la dépositaire de cette topographie du corps *propre* dans les deux sens du terme ; elle se distingue des lois paternelles dans lesquelles, avec la phase phallique et l'acquisition du langage, se coulera le destin de l'homme.²⁶³

Il semble pertinent de penser qu'Erika prend un plaisir masochiste à se faire souffrir elle-même psychologiquement, en tant que *femme* ; autrement dit, le plaisir de se perdre dans une représentation figée de la femme. Nous allons analyser en détails avec Lacan la manière qu'a Erika de prendre plaisir à se faire souffrir comme *femme* : en effet, Erika recherche et aime ces images *de femme*, de femme-vagin mais les conteste aussi violemment lorsqu'elles sont regardées par d'autres. Manifestement l'abjection que Kristeva décrit comme ce « quelque chose » que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase »²⁶⁴

²⁶⁰ Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Editions du Seuil: Paris, p. 86.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 12.

²⁶² *Ibid.*, p. 102.

²⁶³ *Ibid.*, pp. 86-87.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

parcourt *La Pianiste*. Kristeva, dans ce livre, défend l'idée que la purification de l'abjecte serait religiosité :

Les diverses modalités de *purification* de l'abject – les diverses catharsis – constituent l'histoire des religions, et s'achèvent dans cette catharsis par excellence qu'est l'art, en deçà et au-delà de la religion. Vue sous cet angle, l'expérience artistique, enracinée dans l'abject qu'elle dit et par là même purifie, apparaît comme la composante essentielle de la religiosité.²⁶⁵

Cela revient donc à s'interroger sur les rites des pouvoirs de l'horreur et sur leurs effets cathartiques. Cependant, il importe pour notre propos d'ajouter qu'elle a repensé sa position lors d'une conférence en 2007, consacrée au roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, en se demandant si l'art, finalement, « ne court pas le risque d'essentialiser l'abjection ? »²⁶⁶ Ces deux positions, l'art pour conjurer/essentialiser l'abject, seront essentielles à notre réflexion. Néanmoins, cette conception de la femme comme personnification de l'abjection dépend de partis pris, « donner des droits aux hommes sur les femmes »²⁶⁷, qui auront pour conséquences des développements sociaux comme l'explique Kristeva :

Dans les sociétés où elle a lieu, la ritualisation de la souillure s'accompagne d'une forte préoccupation de départager les sexes, ce qui veut dire : donner des droits aux hommes sur les femmes. [...] Comme si [...] deux pouvoirs essayaient de se partager la société. L'un, le masculin, en apparence vainqueur, avoue dans son acharnement même contre l'autre, le féminin, qu'il est menacé par une puissance asymétrique, irrationnelle, rusée, incontrôlable.²⁶⁸

Haneke pose aussi la question de l'amour, de l'amour filiale, question particulièrement cruelle en elle-même : où réside l'obligation d'aimer son enfant ? Tandis que le film approche de son dénouement, Haneke filme une scène proche de l'inceste entre Erika et sa mère, car peut-on vivre sans sentiments comme le souhaite Erika ? Evidemment que non et contrairement à ce qu'a pu dire Erika : « je n'ai pas de sentiments Walter. [...] Et même si j'en ai un jour, ils ne triompheront jamais de mon intelligence », ses sentiments ont finalement « triomphés de [s]on intelligence », elle sombre dans la folie. Elle soulève la robe de nuit de sa mère avant de l'embrasser. Dans *La Pianiste*, les sentiments sont sur le mode de la souffrance, sa mère ne tient d'ailleurs pas compte de cet événement, ou ne se rend pas compte de la

²⁶⁵ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, pp. 24-25.

²⁶⁶ Kristeva, Julia (2007), conférence consacrée au roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, prix Goncourt et de l'Académie française 2006, Centre Roland Barthes (Université Paris-VII), à l'ENS, 24 avril 2007.

²⁶⁷ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 85.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 85.

souffrance de sa fille et lui parle du concert à venir. Si la mère est dans une amnésie, un aveuglement total de la souffrance, Erika, quant à elle, est du côté du refoulement.

Kristeva parle de « la violence immémoriale avec laquelle un corps se sépare d'un autre pour être »²⁶⁹, le corps maternel est donc intimement lié à l'abjection :

L'abject nous confronte [...] à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité maternelle avant même que d'ex-ister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage. Démarquage violent et maladroit, toujours guetté par la rechute dans la dépendance d'un pouvoir aussi sécurisant qu'étouffant.²⁷⁰

Dans *La Pianiste*, ce sont tout particulièrement les mères qui étouffent les filles et se projettent en elles, les parasitent. Le philosophe Alain Badiou affirme dans son *Éloge de l'amour* (2009) que « l'idée que l'amour s'achève ou se réalise exclusivement dans la création d'un univers familial n'est pas satisfaisante »²⁷¹. C'est l'introjection de la mère dans sa fille Erika et qui lui dicte : « personne ne doit te surpasser ma fille. » Anna semble être un double d'Erika, jeune fille sous l'emprise d'une mère étouffante condamnée à devenir une pianiste mineure comme le laisse d'ailleurs entendre son nom Anna Schobert, et non pas Schubert. On imagine cette jeune fille dans la même position qu'Erika dans quelques années. Les propos de la mère d'Anna : « c'est pour ça qu'on a tout sacrifié ? » font alors écho à ceux de la mère d'Erika : « c'est pour cela que l'on se sacrifie et voilà la récompense. » Le lien entre Anna et Erika est également souligné par la mère d'Anna : « elle [Anna] vous admire tant », propos à double tranchant. Patrice Blouin pour les *Cahiers* analyse le motif de la rivalité mère-fille qui parcourt *La Pianiste* :

En concentrant l'attention du spectateur sur la liaison érotique entre les deux amants, il occulte l'autre centre dramatique du film – l'ambition et la rivalité indirecte des mères. [...] Ce quatuor familial est le véritable cœur névralgique du film, le noyau enfoui de toutes les névroses et de toutes les insatisfactions sexuelles, sentimentales et sociales.²⁷²

Erika, qui incarne « l'idée d'un nouveau modèle de femme » d'après Isabelle Huppert, se révélera un contre-modèle des normes établies.

²⁶⁹ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 17.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

²⁷¹ Badiou, Alain; Truong, Nicolas (2009), *Éloge de l'amour*, Flammarion, Café Voltaire: Paris, p. 35.

²⁷² Blouin, Patrice (2001), « Le quatuor des névroses », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 560, p. 81.

I. b. Le masochisme domestique : se faire souffrir comme femme

La scène de l'automutilation survient après la scène du concert privé au cours duquel Erika fait la connaissance de Walter et après la séquence du *sex-shop* où Erika et les spectateurs visionnent un film pornographique, scène que nous étudierons plus tard avec attention : les spectateurs ont donc déjà été introduits dans l'univers d'Erika. L'automutilation d'Erika n'est pas visible : elle prend une lame de rasoir qu'elle dirige vers son sexe, mais ses gestes sont dissimulés par un peignoir. Finalement, le public ne perçoit qu'un petit filet de sang ; ensuite, c'est le travail de notre imagination. Haneke affirme vouloir « être déstabilisé. Si je quitte la salle un petit peu différemment de comme j'y suis rentré, ça en vaut la peine. Si je quitte la salle de la même façon que j'y suis rentré, j'ai perdu deux heures. »²⁷³ Ce qui justifie également l'importance de Haneke dans notre corpus tout entier. C'est aussi ce que nous dit Artaud : « Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle. »²⁷⁴

Dans la salle de bain, Erika est face à un miroir, comme un dédoublement de prise de vue ; les spectateurs voient doublement l'action, sur l'écran et dans le miroir, et pourtant ne voient *rien*, ne savent pas encore, ou ne veulent pas savoir, à quoi cela va lui servir. Ce n'est pas le dédoublement de la personnalité d'Erika, c'est son double visage. Les spectateurs voient maintenant différemment cette femme, professeur de piano le jour et adepte de pratiques masochistes la nuit. Il est légitime de concevoir ce miroir comme une allusion aux théories lacaniennes :

le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation, – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental.²⁷⁵

Symboliquement, alors qu'elle est très souvent entourée de miroirs, Erika ne se regarde jamais dedans. Le *stade du miroir* de Jacques Lacan est la découverte d'un Moi fragmenté, de l'image illusoire d'un Moi unifié. L'individu serait condamné à n'être qu'aliéné face à son image et à l'image qu'il renvoie. Erika utilise le miroir pour voir son sexe lors de la mutilation, finalement un fragment d'elle-même. C'est

²⁷³ Disponible sur le DVD de *La Pianiste*, par mk2.

²⁷⁴ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 27.

²⁷⁵ Lacan, Jacques (1949), *op. cit.*, pp 452-453.

intéressant au sens où son vagin devient la représentation de son Moi unifié : cela signifie qu'elle croit probablement renvoyer aux Autres non pas l'image d'une femme, mais l'image d'un vagin.

La caméra reste en retrait, fixe et on évolue d'un plan rapproché à un grand angle de vue car il était nécessaire pour le public de la voir prendre une lame de rasoir. Les spectateurs ne verront jamais Erika s'asseoir avant de jouer du piano, cependant elle s'assoit sur le rebord de la baignoire comme elle s'assiérait avant de jouer, révélant tout l'art de cette mutilation. Haneke nous montre les faiblesses qu'Erika voudrait cacher comme son désir de maîtrise qu'elle s'impose. Elle est tour à tour son maître et son esclave dans une relation fermée à elle-même. Ce masochisme est voué à l'échec comme l'explique Sartre :

Le masochiste a beau se traîner à genoux, se montrer dans des postures ridicules, se faire utiliser comme un simple instrument inanimé, c'est *pour l'autre* qu'il sera obscène ou simplement passif, pour l'autre qu'il *subira* ces postures, il est jamais condamné à *se les donner*. C'est dans et par sa transcendance qu'il se dispose comme un être à transcender ; et plus il tentera de goûter son objectivité, plus il sera submergé par la conscience de sa subjectivité, jusqu'à l'angoisse.²⁷⁶

Haneke suggère le sang : les spectateurs n'aperçoivent qu'un mince filet de sang couler sur la baignoire blanche. On ressent l'intensité de la lumière artificielle sans que la pièce ne soit baignée de lumière, de la même manière que l'on ressent la cruauté d'Erika sans que la pièce ne soit baignée de sang. Ce mal-être provient de la (con)fusion entre les murs blancs de la salle de bain et la baignoire, autrement dit, la lumière artificielle crée une profondeur de champ.

Constatons également que cette scène d'automutilation est une allusion explicite, un clin d'œil entendu au film *Cris et Chuchotements* (1972) du réalisateur Ingmar Bergman où Karin (Ingrid Thulin) introduit un morceau de verre dans son vagin. À partir de là, saisissons les raisons pour lesquelles Haneke fait appel à la richesse intertextuelle. Les citations contribuent à la mise en valeur de l'espace cinématographique, ainsi cette réminiscence donne une toute autre ampleur à cette séquence. Dans *Cris et Chuchotements*, Karin ne s'appartient plus, n'arrive pas à crier, devenue étrangère à son propre corps à cause du poids des interdits religieux et des convenances sociales ; elle est littéralement aliénée. Souriant à table, son mari Friedrik lui demande : « pourquoi souris-tu ? » et elle affirme : « je ne souris pas. »

²⁷⁶ Sartre, Jean-Paul (1964, [1943]), *op. cit.*, p. 447.

Karin a peur des relations intimes, qu'elles soient sexuelles ou fraternelles. Elle ne cache pas sa répugnance pour son mari, les caresses de sa sœur Maria (Liv Ullmann) ou de devoir toucher sa sœur mourante Agnès (Harriet Andersson). Par ce geste symbolique, elle tente de se réapproprier un corps que les autres veulent utiliser à leur gré et c'est à ce moment-là que Karin parvient à crier. Cette cruauté contre soi, cette mutilation, peut aussi être perçue comme le sentiment de souffrance qui l'envahit et auquel Karin donne un équivalent physique ; cela lui apparaît comme un moindre mal comparé au fait de subir un rapport sexuel. Ce geste devient une rébellion sociale envers son « devoir conjugal ». Ou peut-être est-ce simplement le plaisir de Karin d'avoir encore des sensations. Dans *La Pianiste* cette mutilation se colore d'autres nuances, il s'agit moins d'échapper à des rapports qu'une affirmation de sa sexualité et de son attrait sadomasochiste, voire de sa féminité, telle une femme qui a ses menstruations. Erika utilisera le verre pour une autre mutilation, celle de la main d'Anna.

L'absence de distance entre la caméra et Erika rend difficile toute prise de distance envers son quotidien. À cela s'ajoute des décors minimalistes, aseptisés, tels la salle de bain et la salle de cours de piano, qui se ressemblent d'ailleurs de par leur composition : toutes deux blanches, avec une armoire, une porte, un porte manteau et un objet de taille au milieu. Les murs sont blancs comme dans une clinique, avec une dichotomie en rouge et blanc (le peignoir rouge, le chandail, le sang qui recouvre son pyjama) comme dans *Cris et Chuchotements* et ses grands murs rouges, ses sols rouge sang accentuant la dimension mortuaire du blanc : les femmes semblent soit parées de linceuls, soit vêtues de rouge, ensanglantées. Le rappel de Bergman contribue à amplifier la cruauté, *Cris et Chuchotements* montrant tout particulièrement la cruauté des relations intimes.

La scène de l'automutilation d'Erika est un parfait exemple de l'évolution d'une cruauté physique en cruauté psychologique. Par le biais d'une décoration et d'accessoires appropriés, Haneke compose pour cette séquence en un seul plan de masochisme domestique, ou le plaisir de se faire souffrir chez soi, le cadre d'une salle de bain. Par masochisme domestique, nous entendons que le temps des châteaux, comme dans *Justine* de Sade, est révolu : désormais les héroïnes telles Karin, dans *Cris et Chuchotements*, ou encore Erika, se font souffrir dans l'intimité de leur appartement. Le fantasme a fait place au réalisme. *Cris et Chuchotements* et

La Pianiste ont en commun une réflexion sur le genre : un même refus anime Karin et Erika, celui de la représentation masculine de leurs corps comme objet, érotique ou non. Cependant, si Karin souffre d'être une femme, Erika quant à elle prend plaisir à se faire souffrir comme *femme*.

De la même façon que le clin d'œil explicite à *Cris et Chuchotements* met en valeur l'espace cinématographique, dans *La Pianiste*, ce petit filet de sang dans cette pièce immaculée donne une toute autre dimension à cette séquence. C'est en quelque sorte une vision crépusculaire, le contraste saisissant des couleurs créant une tension dramatique. Les commentaires de Charles Tesson à propos du travail de Gabriel Figueroa, qui fut, entre autre, l'assistant de Luis Buñuel, sont éclairants :

La lumière prend volontiers la pose chez Gabriel Figueroa, au sens où elle amplifie celle des personnages en construisant l'espace autour d'eux, dialoguant avec l'architecture du décor. L'emphase de lumière participe à l'ambiance du drame lyrique.²⁷⁷

L'« emphase de lumière » intensifie la portée dramatique de la scène. Cette emphase se donne à plusieurs interprétations concomitantes : c'est cruel car dans cette lumière crue chaque geste d'Erika est très bien perçu par les spectateurs, qui eux, restent dans l'ombre du cinéma. Le personnage filmé influence par une liaison insoupçonnée l'œil, de la caméra et du spectateur, qui le regarde car cette scène est à voir à la lumière du rôle interprété par Thulin dans *Cris et Chuchotements*.

I. c. L'art et la pornographie

Dans *La Pianiste*, la sexualité est intimement liée à la violence, mais « l'érotisation de l'abjection, et peut-être toute abjection pour autant qu'elle est déjà érotisée, est une tentative d'arrêter l'hémorragie : un seuil devant la mort, un arrêt ou un pallier ? »²⁷⁸ Dans la scène de la patinoire, Erika vomit, « je *m'*expulse, je *me* crache, je *m'*abjecte »²⁷⁹ et Walter ne s'inquiète aucunement de savoir si elle va bien ; il ne pense qu'à lui et voit ce rejet, le vomi et le rejet de son sexe, comme une humiliation. Toute remise en question de Walter et de sa masculinité est détournée par ce dernier en cruauté physique à l'encontre d'Erika, jusqu'à l'ultime scène du viol. Walter

²⁷⁷ Tesson, Charles (2011), « Les mouvements de la lumière », *Les Cahiers du Cinéma*, n°666, p. 86.

²⁷⁸ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 67.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

perçoit l'anéantissement d'Erika, et pas seulement verbal, comme la construction même de sa masculinité.

Haneke tente de donner aux spectateurs les clés. La clé, musicale ou non, est un thème majeur du film, un objet quotidien²⁸⁰ qui devient l'incarnation de la cruauté.

La clé chez Sartre est d'ailleurs un motif de la relation sadique :

Je possède l'être qui a la clé de mon objectivité et je puis lui faire éprouver ma liberté de mille manières. Mais en réalité, tout s'est effondré, car l'être qui me reste entre les mains est un autrui-objet.²⁸¹

Erika est symboliquement prise d'une quinte de toux lorsqu'elle donne à Walter sa fameuse lettre et c'est pourtant en l'emmenant pour la première fois chez elle qu'elle lui demande de « li[re] d'abord la lettre » dans laquelle elle lui ordonne de prendre toutes les clés de son appartement. Walter, sceptique, se demande ce que « ça va ouvrir [...] tout ça pour [lui] ? » Erika ouvre la boîte aux secrets cachée sous son lit, laissant paraître chaînes, fouets, cagoules. C'est une manière de boîte de Pandore, clé des méfaits que l'on ne peut réfréner, d'une cruauté physique et surtout psychologique. Selon Yvette Biro dans son ouvrage *Mythologie Profane, cinéma et pensée sauvage* (1982) : « N'importe quel objet « concret » peut devenir abstrait s'il est capable de se faire le support d'un contenu autre que lui-même, d'être là pour renvoyer à un ailleurs »²⁸², à l'instar des portes omniprésentes qui obstruent les personnages et dont on ne sait jamais ce qu'elles renferment. Cette boîte incarne ce qu'on refoule et enferme, les déchets nécessaires car « tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. »²⁸³ Ce sont les désirs en sursis d'Erika, les frustrations sexuelles de Walter, l'attente d'Anna de devenir une pianiste reconnue, mais ce sont aussi les désirs frustrés des spectateurs :

the spectator does not feel himself to be judged by another but by themselves. The criticism that Haneke levels at the spectator is not to do with what they have watched, but with what they would *like* to watch.²⁸⁴

²⁸⁰ Le détournement d'un objet du quotidien en un symbole de cruauté, de part sa connotation ou sa répétition, est un motif récurrent des films de notre corpus : la destruction des figurines en porcelaine préfigurent la mort des enfants dans *Dogville* ; la télévision et la caméra dans *Caché*, par exemple.

²⁸¹ Sartre, Jean-Paul (1964, [1943]), *op. cit.*, p. 448.

²⁸² Biro, Yvette (1982), *Mythologie profane, cinéma et pensée sauvage*, Cinéma Université Lherminier: Paris, p. 72.

²⁸³ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 11.

²⁸⁴ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 137.

Si Erika s'insurge contre la représentation de la femme-objet, allant jusqu'à humilier l'un de ses élèves surpris avec un magazine pornographique, en même temps, elle se nourrit de ces images en regardant un film X. Il ne s'agit pas d'être pour ou contre la pornographie²⁸⁵, il importe seulement de souligner qu'elle apparaît comme un symbole de cruauté à l'encontre des femmes, réduites à n'être que des esclaves sexuelles. Studlar pense par ailleurs que le masochisme serait plus à même de décrire le plaisir cinématographique :

Cinematic pleasure is much closer to masochistic scopic pleasure than to a sadistic, controlling pleasure privileged by Mulvey and also by Christian Metz. In Metz's *The Imaginary Signifier*, the voyeuristic separation of subject/screen object is used to align the spectator with sadism. [...] Metz believes that all voyeurism is sadistic to a degree [...].²⁸⁶

On peut s'interroger avec Studlar si les spectateurs, comme d'Erika, prennent plaisir à se faire souffrir par les images, plus que de voir souffrir autrui physiquement ou psychologiquement. Pour Kristeva :

Il y a peu de perversions féminines (les femmes pouvant difficilement aller au bordel); une forme de perversion consiste à s'autoriser à souffrir. [...] J'établis la norme, tout est stabilisé. Je souffre, mais tout est bien. Il y a là quelque chose de très vicieux. Et ça marche, même que ça peut aller très loin.²⁸⁷

Cela a un rapport intime au genre : le plaisir de souffrir en tant que *femme* par les images clichées que l'on construit pour elle. La pornographie apparaît comme un monde spécifiquement masculin et cruel à l'encontre du féminin, tel que le remarque Louise Forcier :

Poulin et Coderre insistent particulièrement sur le fait que l'action nocive de la pornographie atteint cependant toute la population. Camouflée sous divers masques, la pornographie envahit notre quotidien, étouffant nos soupçons à son égard. De cette façon, elle insensibilise progressivement la population à la violence et

²⁸⁵ Michael Haneke : « It isn't the sexual aspect but the commercial aspect of porno that makes it repulsive. I think that any contemporary art practice is pornographic if it attempts to bandage the wound, so to speak, which is to say our social and psychological wound. Pornography, it seems to me, is no different from war films or propaganda films in that it tries to make the visceral, horrific, or transgressive elements of life consumable. Propaganda is far more pornographic than a home video of two people fucking. » cité par Sharrett, Christopher (2010), « The world that is known: Michael Haneke interviewed », *KINOEYE*, 4 March 2010.
<http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php>.

²⁸⁶ Studlar, Gaylyn, *op. cit.*, p. 611 dans Nichols, Bill [edited by] (1985), *op. cit.*

²⁸⁷ Jarry, Johanne (1985), « Julia Kristeva : histoires d'amour », *Nuit blanche*, le magazine du livre, n°18, pp. 44-49.
<http://id.erudit.org/iderudit/20302ac>.

contribue activement à la valorisation/normalisation/légitimation d'une sexualité à l'intérieur de laquelle les femmes sont dominées et violentées.²⁸⁸

Le cinéma de la cruauté, tout à la fois, s'apparente et se démarque de la pornographie. Dans la séquence des toilettes, par exemple, Erika déboutonne le pantalon de Walter et le masturbe et lorsqu'il veut l'embrasser, elle le repousse ; comme l'analyse Wheatley :

She unbuttons his trousers, at which point Walter shifts so that he has his back to the spectator, his body blocking Erika's body from view. Walter's black clothing and large frame both resemble and effectively act as the black rectangles that censors often place over genitalia in film, blocking out the act so that we cannot either see her arms or his penis. When Walter tries to articulate the aural excesses of pornography (That's it, I'm coming), Erika silences him, threatening to stop if he does not keep quiet.²⁸⁹

Une question s'impose : où s'arrête l'art et où commence la pornographie ? Leur première spécificité est la création d'un univers cruel (les films de notre corpus). Bazin parvient à un dilemme qu'il ne sait résoudre :

Mais à s'en tenir à cette seule psychologie, le cinéma idéaliserait le cinéma pornographique. Il est bien évident, au contraire, que si nous voulons demeurer au niveau de l'art, nous devons nous maintenir dans l'imaginaire. [...] Ce qui signifie que le cinéma peut tout dire, mais non point tout montrer. [...] Accorder au roman le privilège de tout évoquer et refuser au cinéma, qui en est si proche, le droit de tout montrer, est une contradiction critique que je constate sans la surmonter...²⁹⁰

L'art s'apparente à la pornographie au sens où tous deux ont en commun une même fascination pour le corps. La caméra, qu'elle soit destinée aux films de notre corpus ou à un film X, est intimement focalisée sur le corps des acteurs ; une caméra qui peut être très proche du corps. L'une des principales différences est l'idée de réflexion : le cinéma certes réifie mais est conscient de ce processus qu'il critique²⁹¹, contrairement à la pornographie. Le cinéma de la cruauté utilise consciemment la

²⁸⁸ Poulin, R.; Coderre, C. (1986), *La violence pornographique. La virilité démasquée*, Hull, Éditions Asticou, (168 p.). Ouvrage analysé par Forcier, Louise (1988), *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 1, n° 1, pp. 199-200, accessible sur www.erudit.org.

²⁸⁹ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 135.

²⁹⁰ Bazin, André (1999, [1958-1962]), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Édition du Cerf: Paris, pp. 255-256.

²⁹¹ « [T]he director deliberately draws on Hollywood convention (most prominently genre forms) in order to encourage emotional engagement with narrative, only to rupture this engagement by deploying self-reflexive devices which stall the pleasure-drive and give rise to a position of rational awareness that centres around two points of knowledge. At once, the spectator becomes aware of the film as a construct – the product of a director. But at the same time, he becomes aware of himself, sitting in the cinema, as a consumer of the film. In this way, I have argued, the films are able to make their spectators aware of certain desires and motivations that may be less than admirable. » dans Wheatley, Catherine, « Domestic Invasion: Michael Haneke and Home Audiences », pp. 10-11 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

pornographie comme parfum de scandale, avec succès, comme Haneke, qui en commercialisant son film comme un mélodrame, déstabilise le public. Mais d'après Emmanuel Burdeau, commentant *Anatomie de l'Enfer* (2004) de Catherine Breillat, parfois l'effet escompté n'est pas atteint et malgré Rocco Siffredi et une bande-annonce « claironn[ant] » un film « eXtreme. eXotic. eXplicit. », le journaliste affirme que « le film lui-même anticipe en permanence le goût ou le dégoût qu'il s'expose à susciter. [...] [L]a rhétorique du scandale et de l'irrecevabilité qui, balisant d'avance toute réception possible, désarme la radicalité par le geste même de la claironner »²⁹² et détruit la cruauté. Une seconde différence serait d'« exalte[r] le plaisir, tout en effaçant le désir » dans la pornographie ainsi que le résume Michela Marzano :

la pornographie est une sorte de miroir des contradictions du monde occidental contemporain, c'est-à-dire d'un monde qui prône la liberté, tout en renfermant les individus à l'intérieur d'un système fortement normatif ; d'un monde qui exalte le plaisir, tout en effaçant le désir, qui célèbre l'autonomie individuelle tout en réduisant les relations personnelles à des échanges économiques gérés par les lois de l'utilité, du profit, et du rapport temps/qualité/prix.²⁹³

Paradoxalement, c'est parce que la pornographie est « un miroir des contradictions du monde occidental » qu'il est légitimé, essentiellement à des fins critiques, dans le cinéma de la cruauté ; à l'instar des contradictions internes des personnages, comme Erika qui incarne selon Huppert : « un nouveau modèle de femme mais qu'elle n'arrive pas à affirmer, qu'elle n'arrive pas à expliquer. »

I. d. « l'absence de regard qui tue »²⁹⁴

Si l'on étudie le film dans son ensemble, on remarque que la prise de vue de la caméra est souvent au-dessus, de la même manière d'ailleurs qu'est filmé le film pornographique lors de la séquence du *sex-shop* : la caméra est au-dessus des acteurs, il s'agit de voir un gros plan, ou peut-être d'avoir un autre angle de vue, de voir différemment. C'est une caméra sobre que l'on ne peut pas pour autant qualifier d'objective puisque la caméra de Haneke, souvent au-dessus de ses acteurs, transforme le réalisateur en un entomologiste regardant dans un microscope,

²⁹² Burdeau, Emmanuel (2004), « *Anatomie de l'Enfer* de Catherine Breillat », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 586, p. 54.

²⁹³ Marzano, Michela (2006), *Malaise dans la Sexualité, le piège de la pornographie*, JC Lattès: Paris, p. 15.

²⁹⁴ Camille Nevers.

grossissant, enflant les détails : un anthropologue de l'instinct de souffrance. Biro définit ce procédé ainsi : « l'un des procédés les plus courants de la formation des concepts concrets, c'est-à-dire de l'abstraction sensuelle, consiste à isoler et à grossir certains détails. »²⁹⁵ Manifestement, Haneke construit un certain concept de la cruauté en « isolant et grossissant » des motifs que nous étudierons, tels que l'absence de regard ou encore l'aliénation. Ce regard d'entomologiste implique un grand sens de l'observation, une étude minutieuse des variations du cœur humain. Cette observation est proche du travail de Buñuel que les critiques cinématographiques ont souvent comparé à un entomologiste ; le réalisateur étant lui-même passionné par ce domaine. Camille Nevers quant à elle parle d'« autopsie » et de « travail viscéral » : le travail du réalisateur serait comparable à celui d'un médecin légiste :

L'autopsie chez Michael Haneke est à entendre au sens étymologique, « l'action de voir de ses propres yeux » ; tout son travail viscéral de mise en scène consiste à amener le spectateur à voir par lui-même, qu'il puisse se rendre compte un peu, le mettant dans la position objective d'un voyeur volontaire, aussi conscient de son regard que de lui-même : le vertige est tel, et toute échappatoire par l'identification aux personnages étant interdite, qu'à moins d'être totalement pervers on a très peur. Le regard, ou l'absence de regard, qui tue, c'est ce que l'on voit dans les films de Michael Haneke, et c'est en quoi ils nous mettent en question...²⁹⁶

Cette autopsie, l'« action de voir de ses propres yeux », dont parle Nevers est intéressante au sens où justement les spectateurs ne voient rien de l'automutilation d'Erika, si ce n'est un filet de sang. Il s'agit en quelque sorte d'une non-autopsie, par conséquent d'un non-regard. Le public voit non pas « de ses propres yeux » mais de sa propre conscience car c'est bien dans cette « absence de regard qui tue » que réside « le vertige ». Dans cette scène de mutilation, le corps de l'actrice va recréer le spectacle en une « apocalypse du corps »²⁹⁷. Les spectateurs regardent une jeune femme dont le sang qui coule de son vagin n'est pas celui de ses menstruations.

Lorsque le plan commence, les spectateurs sont déjà enfermés avec Erika ; la caméra se trouvant derrière elle. Les spectateurs ne peuvent s'échapper, obligés qu'ils sont d'observer Erika. Erika n'est pas l'*objet* du regard du public, c'est le public qui est en quelque sorte chosifié. Afin de comprendre l'enjeu des spectateurs chosifiés chez Haneke, nous nous appuierons sur les théories de Laura Mulvey qui part du principe

²⁹⁵ Biro, Yvette (1982), *op. cit.*, p. 73.

²⁹⁶ Nevers, Camille (1993), « L'œil de Benny », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 466, p. 66.

²⁹⁷ Uno, Kuniichi, *op. cit.*, p. 48 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*

que « the unconscious of patriarchal society has structured film form »²⁹⁸ et que le « male visual pleasure is the controlling pleasure in cinema »²⁹⁹ ; les spectateurs prennent doublement plaisir par les images :

The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight. The second, developed through narcissism and the constitution of the ego, comes from identification with the image seen. Thus, in film terms, one implies a separation of the erotic identity of the subject from object on the screen (active scopophilia), the other demands identification of the ego with the object on the screen through the spectator's fascination with and recognition of his like.³⁰⁰

Dans le cinéma classique américain, l'un des plaisirs du mâle dominant serait de nature sexuelle, à la limite du voyeurisme et le second serait celui de l'identification narcissique. Cependant, dans *La Pianiste*, c'est Erika qui, par l'intermédiaire de la caméra dirigée d'Haneke, contrôle notre regard, bien loin du plaisir de la voir comme un objet sexuel ou de s'identifier à elle. L'existentialisme, tel que l'a formulé Sartre dans *L'Être et la Néant*, exemplifié par la prise de conscience de soi par le regard de l'Autre, est éclairant :

C'est que percevoir, c'est *regarder*, et saisir un regard n'est pas appréhender un objet-regard dans le monde [...], c'est prendre conscience d'*être regardé*. Le regard que manifestent les *yeux*, de quelque nature qu'ils soient, est pur renvoi à moi-même. Ce que je saisis immédiatement lorsque j'entends craquer les branches derrière moi, ce n'est pas qu'*il y a quelqu'un*, c'est que je suis vulnérable, que j'ai un corps qui peut être blessé, que j'occupe une place et que je ne puis, en aucun cas, m'évader de l'espace où je suis sans défense, bref que je *suis vu*. Ainsi, le regard est d'abord un intermédiaire qui me renvoie de moi à moi-même.³⁰¹

Les spectateurs sont donc à la merci de la caméra, elle-même à la merci d'Erika. Il est intéressant de constater que l'ouvrage collectif *L'Esthétique du film*³⁰² (1983) consacre deux chapitres à l'identification des spectateurs au film sans jamais y mentionner la non identification, comme si l'identification au film allait de soi. Ce double refus pour les spectateurs du plaisir des images, qui est refus des normes du cinéma classique hollywoodien, auxquelles les spectateurs peuvent s'attendre ou sont habitués, est donc cruel. C'est Wheatley qui parle de l'implaisir des spectateurs dans *Michael Haneke's cinema, the ethic of the image* :

²⁹⁸ Mulvey, Laura, «Visual pleasure and narrative cinema», p. 305 dans Nichols, Bill [edited by] (1985), *op. cit.*

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 304.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 308.

³⁰¹ Sartre, Jean-Paul (1964, [1943]), *op. cit.*, p. 316.

³⁰² Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc (1983), *L'Esthétique du film*, Nathan: Paris, (224 p.).

This is an awareness of our emotional state (unpleasure), and its relatedness to the cinematic spectacle (the thing we are watching that is causing us unpleasure). But it is also an awareness of the act of spectatorship that the viewer is engaging in (the fact that by watching the film we are experiencing unpleasure; if we should walk out, the unpleasurable experience would cease).³⁰³

Walter, dans les trois séquences majeures du film, les toilettes, la patinoire et le viol, non seulement cache Erika mais est caché car on ne voit jamais son visage ; par conséquent, il n'est jamais l'objet de notre regard. Le réalisateur détourne ce procédé et ce sont les spectateurs qui deviennent objets. Techniquement, ce processus de réification des spectateurs s'explique par une mise en scène théâtrale, selon la conception de Christian Metz :

La mise en scène des premiers films était purement théâtrale : caméra immobile, distance axiale invariable, incidence angulaire uniformément frontale et toujours à hauteur de buste ou de regard, etc. C'était le « point de vue de monsieur l'orchestre », selon la célèbre formule de Georges Sadoul.³⁰⁴

Mais si « monsieur l'orchestre » n'est pas forcément contrôlé, il est pertinent de penser que Haneke nous interroge non seulement sur le regard des Autres mais aussi sur notre regard de spectateur qui participe à ce processus de réification mentionné par Mulvey. Les spectateurs dans le cinéma classique américain réifient les corps qu'ils découvrent sur l'écran. Néanmoins, chez Haneke, par le biais d'une mise en scène théâtrale, l'objectification s'applique aux spectateurs dont, certes, les corps n'apparaissent pas sur scène, mais : « Bien qu'absent de cette image qui ne lui renvoie jamais, contrairement au miroir primordial, l'image de son propre corps, le spectateur y est pourtant sur-présent [...] ». ³⁰⁵ Le spectacle s'étend à la salle de cinéma selon la théorie artaudienne : « Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. » ³⁰⁶

I. e. De l'abjection

Il importe maintenant d'étudier certaines scènes particulières de *La Pianiste*, comme la scène du *sex-shop* ou encore celle du cinéma, afin d'analyser la cruauté d'un

³⁰³ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 105.

³⁰⁴ Metz, Christian (2003), *Essai sur la signification au cinéma*, Klincksieck: Paris [un seul vol. pour les deux recueils datant de 1968 et 1972], p. 63.

³⁰⁵ Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc (1983), *op. cit.*, p. 186.

³⁰⁶ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 93.

regard, ou plus exactement, la cruauté de la réification d'un individu par un regard, remettant ainsi en question notre regard de spectateur. Par le biais d'une cruauté contre les spectateurs, ces derniers font l'expérience de l'abjection. Ces deux séquences nous permettront d'approfondir le lien entre cette image qu'Erika a d'elle-même et sa souffrance *de femme*, à partir d'autres reflets de femme-vagin qu'elle regarde ou qu'elle conteste lorsqu'elle les voit regarder par d'autres.

Aucun élément dans le film *La Pianiste* n'annonce la séquence du *sex-shop* puisque les spectateurs suivent depuis le début du film le quotidien d'une jeune pianiste et de sa mère. Dans la séquence choisie du *sex-shop*, Erika se rend pour jouer chez un couple. Dans le plan 1, on découvre Erika de dos, face à une porte d'entrée, sur le palier d'un immeuble baigné d'une forte lumière artificielle. Un faible contraste la différencie des couleurs éteintes environnantes, elle est littéralement *effacée*. Les spectateurs aperçoivent un vélo d'enfant sur la gauche de l'écran, détail infime certes, pourtant perturbateur : c'est bien ce « trou dans le manteau de l'apparence »³⁰⁷ dont parle Nietzsche. La caméra est en retrait et fixe alors qu'une femme vient ouvrir à Erika. Elles se connaissent comme l'indique son texte : « bonjour Erika. Votre mère a téléphoné. Elle demande que vous la rappeliez. » Sans un mot, Erika entre dans l'appartement. La femme ferme la porte au nez des spectateurs qui restent sur le palier avec la présence-absence d'un enfant signalé par le petit vélo et qu'on ne verra jamais. Cet enfant, c'est Erika infantilisée par ce vélo.

Une ellipse narrative débute le plan 2 dans lequel Erika, en plan américain fixe, est au téléphone. Les spectateurs comprennent que sa mère est au bout du fil, cordon ombilical qu'elle se refuse à couper. Erika est encore une fois face à un miroir, dédoublant la prise de vue et comme dans la séquence de la salle de bain ne se *voit* pas. C'est un nouvel indice de son double visage et les spectateurs comprennent que ses propos conventionnels à sa mère sont mensongers. Cette scène marque une chute de la lumière, l'atmosphère se veut plus sombre. La décoration et les accessoires sont ceux d'un appartement avec des dessins d'enfant(s?) accrochés sur l'armoire. Erika tente de se libérer quelque peu de l'emprise de sa mère, mais l'apposition d'un vélo puis de dessins la replace dans un tout autre cadre : elle est un peu comme la gosse venue jouer avec ceux des voisins.

³⁰⁷ Nietzsche, Friedrich, *Humain trop humain* (1878).



Illustration 11: *La Pianiste* (2001) de Michael Haneke.

À l'instar du petit vélo, ces dessins infantilisent Erika qui, la quarantaine, est obligée de mentir à sa mère pour sortir la nuit. Il semble pertinent de penser que le film est parasité, comme peut l'être la radio ou la télévision, par la voix de sa mère dont on ne perçoit qu'un bruit confus. Une bande son hors champ, celle du bruit des instruments que l'on accorde, fait son entrée audio et vient à son tour parasiter la séquence.

Le plan 3 amorce une nouvelle ellipse narrative, mettant en lumière une mise en scène très structurée. Nous sommes dans le salon, dans un décor surchargé : en arrière fond se trouve une bibliothèque avec une accumulation de bibelots en tout genre. La caméra fixe est axée derrière les chaises du couple de musiciens. Le grand piano noir est en second plan.



Illustration 12: *La Pianiste* (2001) de Michael Haneke.

Le trio de musiciens est à contre-jour car la lampe démesurée en arrière-plan est éteinte, par conséquent sans lumière artificielle. Erika n'est que l'ombre d'elle-même se pliant aux impératifs sociaux de bienséances. Haneke propose une vision crépusculaire de cette scène où l'on perçoit l'intensité de la lumière derrière le

rideau, comme au théâtre : Erika est en représentation. A l'instar de la scène de la salle de bain « l'emphase de lumière participe à l'ambiance du drame lyrique »³⁰⁸ et intensifie la portée dramatique de la scène.

Ces musiciens jouent le trio n°2, opus 100, 2^{ème} mouvement de Franz Schubert, qui revient comme un leitmotiv, un thème musical dans l'ensemble du film. Erika joue une version piano, qui est la version originale de ce morceau, avant d'être interrompue, et les spectateurs par la même occasion, par la femme qui souhaite une version cordes de ce même morceau, une variation, finalement une déformation. Erika prend plaisir dans la soumission et notamment la soumission aux objets. Cependant, elle joue de son image, elle est *hypocrite* au sens étymologique du terme : *celle qui porte un masque*. Erika résiste contre l'apparence, l'illusion et leurs variations. Elle tente par différentes voies d'éprouver sa liberté, mais son désir de maîtrise d'elle-même est voué à l'échec, comme nous l'avons expliqué, et l'asservissement de l'Autre l'enferme dans la dépendance mutuelle d'une relation maître-esclave. Elle ne sera jamais libre tant qu'elle ne prendra pas conscience que « se vouloir libre, c'est aussi vouloir les autres libres »³⁰⁹.

Le plan suivant débute par une nouvelle ellipse narrative : un ascenseur monte, la scène est inondée d'une forte lumière artificielle caractéristique des lieux publics. Les spectateurs sont face à cet ascenseur, donc en position passive, et attendent Erika. Erika, habillée de blanc et gantée, apparaît comme baignée de lumière, immaculée. Elle se révèle et la bande musicale de la répétition du morceau version corde continue, s'infiltre dans cette séquence, soulignant l'artificialité des lieux. Un homme, à l'avant plan, entre dans le champ de la caméra, passe de gauche à droite avant que les portes de l'ascenseur ne s'ouvrent. Cependant, les spectateurs regardent Erika et lorsqu'elle avance, la caméra fait un balayage vertical de la scène et la suit dans la foule. Elle évite tour à tour les gens qui marchent, puis un couple. La caméra est probablement sur un chariot de travelling car l'image ne change pas de cadrage, l'image est nette. Le cadre évolue d'un plan rapproché à un grand angle.

Un homme la bouscule, elle s'essuie l'épaule gauche par deux fois ; elle se sent sale, comme souillée par le contact d'un homme. Ensuite, elle ouvre rapidement une porte banalisée de rouge et blanc, comme une porte interdite, et qui la fait évoluer du jour

³⁰⁸ Tesson, Charles (2011), *op. cit.*, n°666, p. 86.

³⁰⁹ De Beauvoir, Simone (1947), *Pour une morale de l'ambiguïté*, partie I, Gallimard: Paris, p. 92.

au monde de la nuit. Le plan suivant est la continuation spatio-temporelle du plan précédant puisque l'on retrouve Erika passant la porte, puis un nouveau passage signalé par un rideau de perles bleues. On pourrait croire à une évasion de son foyer familial-prison, il n'en est rien : Erika est venue pour se barricader dans un autre lieu. Elle entre dans le cinéma porno avec violence. Dans cette esthétique du clair-obscur, ce sont bien les spectateurs qui sont à l'ombre. La caméra évolue cette fois d'un grand angle de vue à plan rapproché. La musique reprend au tout début du morceau, mais dans la version originale piano qu'Erika souhaitait. Erika est alors elle-même, originale. Les spectateurs devinent qu'Erika est familière de cet endroit puisqu'elle va au comptoir rendre des cassettes.

La caméra la suit alors dans une partie plus sombre de la pièce. Toutefois, Erika se confronte à une porte de projection fermée ; elle essaye d'ouvrir les deux autres portes, dupliquées, répétées dans le film, également closes. Erika et les spectateurs vont devoir patienter ensemble. L'atmosphère s'alourdit et si Erika est parfaitement impassible face aux regards de trois hommes autour d'elle, soulignant qu'elle n'est pas à sa place dans ce milieu masculin, les spectateurs commencent à suffoquer. On peut penser qu'Erika, en soutenant les regards des hommes, se refuse d'être l'*objet* de leurs regards.



Illustration 13: *La Pianiste* (2001) de Michael Haneke.

Les spectateurs sont mal à l'aise et se demandent ce qu'ils font là, entrés à leur corps défendant « dans le cycle infernal de l'aliénation ». Il est légitime de se demander si le malaise est le même pour un spectateur et pour une spectatrice. Il est difficile de trancher un tel dilemme, néanmoins quel que soit le sexe du spectateur, on peut ressentir un même sentiment de honte :

la honte [...] est honte de *soi*, elle est *reconnaissance* de ce que je suis bien cet objet qu'autrui regarde et juge. Je ne puis avoir honte que de ma liberté en tant qu'elle m'échappe pour devenir objet *donné*.³¹⁰

Dans la honte, notre liberté de spectateur s'échappe, nous échappe, contrairement à Erika toujours maître d'elle-même. Blanchot dans *Lautréamont et Sade*, analyse l'abjection comme le principe même de l'élévation chez Sade :

Chez les héros de Sade, le plaisir de l'avilissement n'altère jamais leur maîtrise et l'abjection les met au plus haut ; tous ces sentiments qui s'appellent honte, remords, goût du châtement, leur demeurent étrangers.³¹¹

Ce sont les spectateurs qui sont censés éprouver « honte, remords, goût du châtement », voire la peur car Kristeva se demande si « la peur ne voile-t-elle pas une agression, une violence qui revient à sa source avec son signe inversé ? »³¹² ; autrement dit, les spectateurs ont-ils peur de la maîtrise des héros de Sade ou de leur propre maîtrise ? Ce malaise d'être littéralement aliéné provient de plusieurs sources : ce sont toutes ces portes qui envahissent l'écran, qui nous envahissent, mais c'est aussi le poids du regard des hommes entourant Erika qui nous étouffent car « dans la brusque secousse qui m'agite lorsque je saisis le regard d'autrui, il y a ceci que, soudain, je vis une aliénation subtile de toutes mes possibilités qui sont agencées loin de moi, au milieu du monde, avec les objets du monde. »³¹³ Le bruit hors champ d'une porte qui s'ouvre se fait entendre : l'homme qui en sort passe devant la caméra de gauche à droite, comme l'homme de la scène précédente. Erika s'y engouffre et ferme une fois de plus la porte au nez des spectateurs. La porte est le parfait exemple d'une cruauté pure, d'une cruauté sans objet, ni sujet. C'est Biro qui se « propos[e] d'appeler concepts visuels ces traces mémorielles que la répétition se charge de consolider. »³¹⁴ L'entrée interdite aux spectateurs est un « concept visuel », comme si certaines scènes n'étaient pas du ressort des spectateurs :

For the majority of the film, Erika is inside: the flat she shares with her mother, the conservatory, the homes of her fellow musicians. [...] This focus on interiors reflects Erika's feeling of claustrophobia, and represents the emotional walls she has built around herself.³¹⁵

³¹⁰ Sartre, Jean-Paul (1964, [1943]), *op. cit.*, p. 319.

³¹¹ Blanchot, Maurice (1963), *op. cit.*, p. 30.

³¹² Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 49.

³¹³ Sartre, Jean-Paul (1964, [1943]), *op. cit.*, p. 323.

³¹⁴ Biro, Yvette (1982), *op. cit.*, p. 69.

³¹⁵ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, pp. 131-132.

Le plan 6 est une ellipse narrative : voilà les spectateurs brutalement enfermés dans une cabine de projection, une chambre noire. L'écran, morcelé en quatre sections de visionnage, propose des vidéos pornographiques. Coupée, divisée, l'image est maltraitée à l'instar des corps de la vidéo.

Ce plan est probablement déconcertant pour le public et comme le précise Wheatley : « the scene creates a *mise-en-abyme* of the spectator situation. »³¹⁶ Haneke joue avec l'horizon d'attente du public car le titre *La Pianiste* ne prépare pas les spectateurs à se retrouver face à une scène pornographique sur l'écran géant du cinéma. C'est une confrontation, les spectateurs sont faces à la cruauté faite aux femmes et qu'ils refusent de voir, ou dont il n'est pas politiquement correct de parler en société. La caméra est en quelque sorte en Erika. La main d'Erika, sur le côté droit de l'écran, apporte une pièce et sélectionne une scène dont on ne voit qu'un plan très rapide. L'image est alors répétée et agrandie. Haneke aime l'accumulation, jusqu'à l'étouffement. La musique de Schubert s'arrête immédiatement après l'introduction de la pièce : la beauté et le sentimentalisme n'ont pas leur place dans la pornographie. Au plan suivant, la caméra fixe est à hauteur des yeux, le foyer image est focalisé sur le visage d'Erika et la bande son est désormais celle du bruit des gémissements des acteurs pornographiques.

Le plan 8 est une mise en abîme d'un film dans un film ou plus spécifiquement, la scène d'une fellation d'un film X : vision désenchantée d'une femme soumise et symboliquement allongée, jambes écartées, sur une table de cuisine. Les spectateurs sont face à ce couple d'acteurs pornos, dont la fellation qui est donnée à voir aux spectateurs est une vision prophétique de la scène du cinéma de plein air. La caméra d'Haneke est à la place du visage d'Erika, les spectateurs sont en elle, ils voient ce qu'elle voit.

Le plan suivant est la vision du film pornographique dont l'angle de vision a changé, les spectateurs et Erika voient *d'en haut*, une vision aérienne où comme dans un microscope les détails sont enflés. Haneke nous propose une vision des éléments constitutifs de la cruauté enflés, comme l'asservissement sexuel d'une femme.

Le plan 10 est très rapide, il s'agit d'un gros plan du visage d'Erika qui se baisse. Le public à ce moment-là ne sait ni ce qu'elle a vu, ni ce qu'elle ramasse. Son bras

³¹⁶ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 133.

prend, au plan 11, un mouchoir de sperme dans une poubelle ; elle le sent, respire profondément. Les gémissements, puis une voix d'opéra et la respiration d'Erika se mêlent intimement ; nous sommes dans un mélodrame : « the genre of melodrama connects emotion with moral character properties. »³¹⁷



Illustration 14: *La Pianiste* (2001) de Michael Haneke.

La stratégie comique de Haneke réside en un décalage entre l'esthétique classique du mélodrame et le quotidien grotesque d'Erika. Haneke joue avec ce qu'Artaud nomme l'« *HUMOUR-DESTRUCTION* »³¹⁸, parodiant le mélodrame, comme avec le mouchoir, allusion explicite au traditionnel mélodrame larmoyant. Toute l'ironie de cette scène submerge les spectateurs, au sens où Haneke montre le contraire de que l'on attend au moyen de moqueries mordantes. Kristeva nous met en garde en affirmant que « rire est une façon de placer ou déplacer l'abjection. »³¹⁹ Haneke s'essaie à différents genres dans son film, comme la pornographie, le mélodrame, la romance en les testant, les transgressant avec le pouvoir « anarchique du rire »³²⁰ afin de nous en donner une représentation nouvelle et certainement moins naïve.

I. f. La cruauté révélatrice de l'abjection

Le scénario de la séquence du cinéma de plein air suit la même trame narrative que la scène du *sex-shop*, mais se révèle cette fois être une scène de sadisme : Erika est parmi des adolescents et paye ses consommations, ensuite elle passe une porte qui la conduit dans l'ombre afin de voir des rapports sexuels. Il est donc intéressant d'analyser cette séquence très découpée dans laquelle Erika évolue dans sa recherche

³¹⁷ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 104.

³¹⁸ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 88.

³¹⁹ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 15.

³²⁰ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 41.

de l'interdit, à la lumière de la séquence du *sex-shop*, à la différence cette fois qu'elle se rend dans un cinéma de plein air pour *voir* sans la protection d'un écran. La cruauté se transforme alors en un révélateur de l'abjection, autrement dit, c'est par un processus de cruauté envers les spectateurs que ceux-ci font l'expérience de l'abjection.

Dans le plan 1, on découvre une brasserie baignée de lumière, adjacente au cinéma de plein air. L'atmosphère est joyeuse comme le souligne un groupe d'adolescents qui chahutent. Leur gaîté et leur insouciance sont en totale opposition avec l'ensemble du film : Erika et son *self-control*, son contrôle des êtres. Deux adolescents passent devant la caméra. Les bruits de cette cohue sont arrêtés par les cinq sonneries qui indiquent le début d'un film. Contrairement à la séquence du *sex-shop*, on découvre cette fois Erika voilée, à l'abri des regards, dans un grand manteau beige. Selon Sartre, « se vêtir, c'est dissimuler son objectivité, c'est réclamer le droit de voir sans être vu, c'est-à-dire d'être pur sujet. »³²¹ Elle était déjà là, sans que les spectateurs ne le sachent, en retrait, dans la pénombre, telle une prédatrice à l'affût d'une proie potentielle. La caméra est axée sur elle et un homme sort du champ de la caméra. De cet endroit, elle a un grand angle de vue et peut observer les adolescents que l'on entend encore hors champ. Son visage est impassible, les regardant avec dédain, comme des objets. C'est pour elle la tentative de traiter l'Autre comme un objet en instaurant une relation maître/esclave sadienne.

Cette scène amorce le début d'un montage alterné entre Erika et sa mère qui, par conséquent, parasite l'action. Au plan suivant, les spectateurs se retrouvent avec sa mère, ou plus exactement avec son bras : on est en quelque sorte à ses côtés. Ce bras géant, barrière corporelle, compose vraisemblablement le numéro de téléphone de Margot, la jeune femme de l'immeuble. Les bruits difformes de la cohue se sont substitués aux bruits aigus des touches d'un téléphone blanc surdimensionné. Le plan 4 est le plan américain de la mère en robe de chambre rouge : elle souhaite s'entretenir avec sa fille, mais Erika n'est plus au bout du cordon (ombilical)³²².

³²¹ Sartre, Jean-Paul, *op. cit.*, 1964, [1943] p. 349.

³²² « Pour les enfants, basculer dans l'autre monde passe par la transgression, la découverte de l'interdit, qui les place sous l'autorité de la loi qui leur signifie leur existence de sujet au regard de la société. » dans Tesson, Charles (2003), « Malaise dans la civilisation », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 580, p. 48.

Dans le plan 5, on retrouve Erika dans une représentation grotesque de *Cris et Chuchotements* : vêtue de blanc, elle évolue dans un univers rouge. Haneke parvient à une « tension à l'intérieur d'un plan » car cette réminiscence pèse comme « une menace, ou au moins une attente inquiète ».³²³



Illustration 15: *La Pianiste* (2001) de Michael Haneke.

La caméra évolue ensuite d'une mise au point axée sur le visage d'Erika, éclairée par le *fast food*, à un grand angle de vue et la nuit du *drive-in*. Cette chute rapide de la lumière engendre une vision quelque peu crépusculaire d'Erika, chaperon blanc à la recherche du loup. La caméra prend alors ses distances et nous découvrons le cinéma avec ses écrans et les voitures : cette accumulation de voitures nous plonge dans l'univers apocalyptique de Fernando Arrabal et de son *Cimetière des voitures* (1958).

Puis, les spectateurs sont à nouveau arrachés au cinéma de plein air pour se retrouver aux côtés de la mère. Allongée dans un fauteuil, elle regarde à la télévision un mélodrame sur l'insécurité générale dont la trivialité des propos vient perturber le double enjeu de la scène : la cruauté d'une attente passive et du temps qui passe, symbolisés par une pendule en arrière-plan, au milieu de notre champ de vision. Elle regarde sa montre, boit un verre d'alcool et éteint la télévision. La mère et le public se demandent en cœur : que fait Erika ? Le temps qui passe est cruauté pour les spectateurs dans une position passive, mais pourrait se révéler plaisir en devenant *suspense*. Bazin, commentant les films d'Alfred Hitchcock, écrit que :

Cette mécanique merveilleusement huilée grince pourtant parfois étrangement à l'oreille. À travers le sadisme rhétorique, conventionnel et, en définitive, rassurant du cinéma américain, Hitchcock fait quelquefois entendre parmi les hurlements d'épouvante des victimes, le vrai cri de jouissance qui ne trompe pas : le sien.³²⁴

³²³ Bazin, André (1975), *op. cit.*, p. 171, à propos du cinéma de Hitchcock.

³²⁴ Bazin, André (1975), *op. cit.*, p. 141 [*L'Observateur*, 17 janvier 1952].

Les séquences alternées ont pour dessein de retarder l'action, cependant le « sadisme rhétorique » finalement « conventionnel » est dynamité par Haneke car les spectateurs ne savent pas ce qu'ils attendent puisqu'ils n'ont pas encore le mobile de l'action.

Le plan 7 de la séquence du cinéma de plein air est le début d'un nouveau montage alterné très rapide, cette fois entre Erika et un jeune homme dans une voiture, ce dernier faisant l'amour. La caméra est en quelque sorte à la place d'Erika et on marche, on voit ce qu'elle voit. La caméra se fixe sur une voiture. Au plan suivant, la caméra est en face d'Erika, en plan américain. Si les spectateurs prennent conscience qu'elle s'avance en direction de la voiture, ils ont néanmoins l'inquiétante sensation qu'elle se dirige vers eux, la caméra se trouvant à côté de la voiture. En effet, elle est menaçante pour le public. Dans le plan 9, la caméra s'approche un peu plus et l'on découvre un jeune couple qui fait l'amour. Cette fois, il n'y a plus d'écran porno ; Erika fait de son écran la fenêtre d'une voiture et de la fiction du film X une réalité. Le plan 10 est celui du visage d'Erika médusée par ce couple et de sa jouissance naît l'abjection :

la jouissance seule fait exister l'abject comme tel. On ne le connaît pas, on ne le désire pas, on en jouit. [...] Il est simplement une frontière, un don repoussant que l'Autre, devenu *alter ego*, laisse tomber pour que « je » ne disparaisse pas en lui mais trouve, dans cette aliénation sublime, une existence déchuée. Une jouissance donc dans laquelle le sujet s'engloutit mais dans laquelle l'Autre, en revanche, l'empêche de sombrer en la lui rendant répugnante.³²⁵

Le plan suivant est le plan rapide du couple, la caméra se situant au-dessus d'eux. Au plan 12, la caméra est en face d'Erika qui urine de plaisir, s'accrochant à la voiture, « comme si l'opposition fondamentale était, ici, entre Je et Autre, ou, plus fondamentalement encore, entre Dedans et Dehors. »³²⁶ C'est également le plaisir de la soumission à son corps. Au plan 13, on voit cette fois la voiture et Erika intimement liées. La frontière entre « Dedans et Dehors » s'estompe et c'est alors que :

L'intérieur du corps vient dans ce cas suppléer à l'effondrement de la frontière dedans/dehors. Comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du « propre », mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu. Urine, sang, sperme, excrément viennent alors rassurer un sujet en manque de son « propre ».³²⁷

³²⁵ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 17.

³²⁶ *Ibid.*, p. 15.

³²⁷ *Ibid.*, p. 65.

Kristeva ajoutant que ce n'est qu'« au prix de cette perte seulement [des matières fécales] que le corps devient propre. »³²⁸ La caméra est focalisée derrière Erika urinant et l'arrière-plan trouble se clarifie doucement pour découvrir le visage horrifié du jeune homme.



Illustration 16: *La Pianiste* (2001) de Michael Haneke.

Au plan 14, Erika ressent le poids du regard du jeune homme et contrairement à la scène du *sex-shop* par exemple, elle relève la tête. Au plan 15, le jeune homme essuie son visage en sueur, la regarde avec insistance et *nous* regarde spectateurs. Haneke, comme nous l'avons souligné, utilise les artifices de la mise en scène théâtrale, « d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et coeur.³²⁹ »

au théâtre, les deux parties (l'acteur et le public) sont de connivence et célèbre ensemble un rite conscient et ludique; au cinéma, le spectateur solitaire, caché, inconnu, assiste à un spectacle qui l'ignore et qu'il a l'impression de surprendre.³³⁰

Le « spectacle », terme d'autant plus cruel que le jeune homme ne savait pas qu'il était en représentation, n'ignore plus Erika, n'ignore plus les spectateurs. Elle le regarde et elle est vue, ou plus exactement, le film la regarde et elle ne veut pas être regardée, devenir *objet* de regards. Cette scène est une remise en question des propos de Barthes qui affirme que « l'image, c'est ce dont je suis exclu. »³³¹

³²⁸ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 127.

³²⁹ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 82.

³³⁰ Metz, Christian (2003), *op. cit.*, tome II, p. 68.

³³¹ Barthes, Roland cité dans l'ouvrage collectif d'Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc (1983), *op. cit.*, p. 175.



Illustration 17: *La Pianiste* (2001) de Michael Haneke.

Dans cette scène, le malaise des spectateurs provient tout à la fois du « spectacle » vivant dont se délecte Erika et de la découverte de la cruauté de la réification d'un individu par un regard. Les spectateurs subissent littéralement cette scène. D'ailleurs, la situation où être regardé pour Sartre est la plus humiliante, c'est justement d'être vu « courbé sur le trou de la serrure »³³². A cela s'ajoute l'idée de violation, de viol, tel que Bazin l'écrit dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « c'est aussi Cocteau qui a dit que le cinéma était un événement vu par un trou de serrure. De la serrure il reste ici l'impression de violation de domicile, la quasi-obscénité du « voir » »³³³. Cette séquence marque une évolution importante dans la réification des spectateurs car le film les regarde aussi. Dans son jeu de traiter l'Autre comme objet de son regard, ce regard qui subjectivise selon la théorie sartrienne, dans une relation maître/esclave sadienne : Erika est à son tour regardée et avec elle les spectateurs. Le film répond à ses actes et aux notres. Elle ne supporte pas ce regard et le jeune homme non plus : elle devient un parasite indésirable et avec elle les spectateurs impuissants qui l'ont suivie dans cette aventure, subissant le pouvoir du metteur en scène, bien loin de la vision romantique de *The Purple Rose of Cairo* (1985) de Woody Allen.

Dans le plan 16, Erika détourne les yeux, relève sa culotte ; l'homme ouvre la portière : ils sont alors face à face. Ce regard sans esprit critique, nous place, spectateurs et Erika, en position de simple voyeur. Dans le plan 17, on voit le jeune homme de face car il réagit lorsqu'elle court. Ce qui aurait dû être le moment de la confrontation d'Erika et des spectateurs face à la responsabilité de leurs actes se mue en scène de comédie classique : l'adolescent tombe car son pantalon est baissé. La caméra, jusqu'alors fixe et pudique, s'enfuit avec Erika qui devient ce :

³³² Sartre, Jean-Paul (1964, [1943]), *op. cit.*, p. 336.

³³³ Bazin, André (1999, [1958-1962]), *op. cit.*, p. 146.

jeté [qui] est en somme un *égaré*. Un voyageur dans une nuit à bout fuyant. Il a le sens du danger, de la perte que représente le pseudo-objet qui l'attire, mais ne peut s'empêcher de s'y risquer au moment même où il s'en démarque. Et plus il s'égare, plus il se sauve.³³⁴

I. g. La perfection inatteignable

En voulant vivre en fonction d'un idéal artificiel ne répondant pas (ou plus) à ses exigences, Erika se condamne à l'isolement. Il est difficile pour Erika de vivre, d'accepter que l'imperfection puisse être constitutive de l'humain, jusqu'à la frustration. Elle se perd dans ses désirs de perfection, d'une perfection inatteignable du sentiment amoureux, comprenant qu'elle souffrira à jamais de ne pouvoir atteindre cet idéal. Dans un entretien réalisé par Toubiana, Haneke à la question : « est-ce que Erika recherche la perfection ? » répond que : « oui, ça c'est sûr. La perfection c'est toujours aussi une façon de se protéger car on peut se cacher derrière la perfection. » Le réalisateur met en lumière le paradoxe de la perfection, ce que l'on pourrait considérer comme une qualité, la poursuite d'un idéal et l'obstination de l'atteindre, est en réalité une carapace. La perfection est une barrière psychologique, une nouvelle porte entre Erika et les Autres. Elle recherche la perfection du/dans le sentiment amoureux. Huppert, commentant le film, mentionne d'ailleurs « la qualité du sentiment amoureux qu'elle [Erika] exige. »

Cette protection qu'Erika souhaite au travers de la perfection finalement l'éloigne de l'amour³³⁵ que Badiou dans son *Éloge de l'amour* définit ainsi :

l'amour, en tant qu'il est un goût collectif, en tant qu'il est, pour quasiment tout le monde, la chose qui donne à la vie une intensité et signification, je pense que l'amour ne peut pas être ce don fait à l'existence au régime de l'absence totale de risques.³³⁶

Il énonce alors les menaces qu'il pressent peser sur l'amour :

je vois là, avec les moyens d'une propagande générale, une première menace sur l'amour, que j'appellerai la menace sécuritaire. [...] [L]a deuxième menace qui pèse sur l'amour, c'est de lui dénier toute importance. La contrepartie de cette menace sécuritaire consiste à dire que l'amour n'est qu'une variante de l'hédonisme généralisé, une variante des figures de la jouissance. Il s'agit ainsi d'éviter toute épreuve immédiate, toute expérience authentique et profonde de l'altérité dont l'amour est tissé.³³⁷

³³⁴ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 16.

³³⁵ Cf. le livre de Julia Kristeva *Histoires d'amour* (1983) où elle analyse le lien maternel.

³³⁶ Badiou, Alain; Truong, Nicolas (2009), *op. cit.*, p. 14.

³³⁷ *Ibid.*, p. 15.

Un nouveau paradoxe apparaît car « c'est dans l'amour que le sujet va au-delà de lui-même, au-delà du narcissisme »³³⁸. Si Erika aspire à un amour digne de la musique de Schubert, sans fioritures ni sentimentalisme, affirmant que « Brahms aurait écrit *con intimissimo sentimento* » en jouant Schubert, elle va néanmoins vers la violence. Elle recherche un sentiment d'amour pur, épuré sans comprendre que « l'amour est une contre-épreuve »³³⁹. À cause de son comportement, elle reste en dehors de l'humanité, impassible :

Il ne s'agit pas d'absence de réactions : ces dernières ont été anesthésiées, suspendues pour donner lieu à une sorte d'indifférence sobre qui assure au sujet le bénéfice d'une liberté personnelle jamais atteinte dans les autres relations. D'ailleurs poursuit Simmel, cette réserve n'est pas exactement de l'indifférence, c'est plutôt une résistance passive, capable de se transformer à n'importe quel moment en agression active.³⁴⁰

Haneke met en lumière l'aliénation d'Erika par le langage. Elle affirme à Walter que « l'amour repose sur des choses très banales. Ce désir de prendre des coups je l'ai depuis des années. Je t'ai attendu tu sais. Dorénavant, c'est toi qui commandes. » En affirmant « c'est toi qui commandes », cela ne semble guère anéantir l'Autre au premier abord, et pourtant, comme le revendique Kristeva à la journaliste Johanne Jarry, c'est tenter l'Autre de devenir « un führer » :

Dans l'amour, il y a un moment d'identification avec l'être aimé où on est complètement l'autre. C'est un état d'osmose et de complicité qui manque beaucoup. Alors si on n'a pas cette plasticité — car il faut être très souple pour épouser l'autre à ce point — je trouve que l'on reste figé et que l'on est, d'une part, très solitaire, puis incapable de créer, on est ossifié, on est toujours le même, on se répète et c'est la mort. On s'ennuie et on ne produit rien. C'est la mort du mouvement. Être amoureux rejoint tous les mouvements d'idéalisation. Ce moment, même si je le décris sur un plan un peu idyllique, il reste qu'il est très dangereux; si vous êtes en symbiose ouverte avec quelqu'un qui a un pouvoir, qui en abuse (un führer), vous pouvez devenir l'esclave: c'est la soumission, l'hypnose.³⁴¹

Le langage est donc une arme pour détruire l'Autre, l'anéantir ; les mots qui deviennent pour autrui des maux.

L'aliénation naît également du travail de la caméra. La perfection de la mise en scène met en lumière son paradoxe : c'est une caméra qui se révèle dangereuse envers les personnages qu'elle aliène en les enfermant, telle Erika dans la salle de bain, comme

³³⁸ Badiou, Alain; Truong, Nicolas (2009), *op. cit.*, p. 24.

³³⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁴⁰ Simmel, G., dans *Selected Essays*, New York, cité par Biro, Yvette (1982), *op. cit.*, p. 105.

³⁴¹ Jarry, Johanne (1985), *op. cit.*, pp. 44-49. Disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/20302ac>.

nous l'avons montré. Walter et Erika évoluent *De l'abjection à la banalité du mal*, et par conséquent à nouveau l'abjection, pour reprendre le titre d'un communiqué de Kristeva³⁴², consacrée au roman *Les Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell, dans lequel le narrateur est un bourreau nazi. Kristeva y mentionne « le blanchiment de l'horreur néanmoins subie », comme les spectateurs subissent les manœuvres d'Erika, « pervers[e] curieu[se], un[e] artiste du crime lucide » dans *La Pianiste*.

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Ecœuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui.³⁴³

Cette étude consacrée à la cruauté psychologique, essentiellement dirigée vers les spectateurs tandis que la cruauté physique est, en principe, intradiégétique, a mis en lumière la porosité de la frontière entre les deux positions énoncées par Kristeva : l'art pour conjurer l'abjection, « l'expérience artistique enracinée dans l'abject qu'elle dit et par là même purifie »³⁴⁴ et l'art pour essentialiser l'abjection, l'art « ne court-il pas le risque d'essentialiser l'abjection ? »³⁴⁵ Puisque toute forme de frontière signifie transgression, à partir du thème de la frontière naît une antithèse, celle du voyageur, autrement dit, celui qui n'a pas de frontières. L'abject, « un voyageur dans une nuit à bout fuyant. [...] Et plus il s'égare, plus il se sauve. »³⁴⁶ Erika nourrit en elle-même un sentiment d'abjection, une curiosité malsaine pour la souillure comme les spectateurs peuvent avoir en eux ce sentiment d'abjection après le visionnage du film, à mi-chemin entre fascination et rejet du film.

³⁴² Conférence du 24 avril 2007, *op. cit.*

³⁴³ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 9.

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 24-25.

³⁴⁵ Conférence du 24 avril 2007, *op. cit.*

³⁴⁶ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 16.

II. La cruauté psychologique au regard de *Funny Games*

II. a. Musique, bruit et cruauté : le parasite sonore

Wheatley dans *Michael Haneke's cinema, the ethic of the image* explique que « while [she] found [...] a litany of writing on why it is we enjoy certain films, [she] was surprised to discover almost nothing has been said why we *do not* enjoy others. »³⁴⁷ Elle analyse *Funny Games* (1997) dans un chapitre intitulé « The Ethics of Aggression », écrivant que : « As unpleasure calls attention to itself in a way that pleasure does not, it prompts the viewer to question what it is in the film that causes this feeling, and hence forces them to engage rationally with the image on screen. »³⁴⁸ Pour notre part, nous nous concentrerons sur une source particulière de déplaisir, de cruauté psychologique, celle de parasite ; manifestement, dans le film *Funny Games*, la cruauté psychologique est liée au parasite. Le parasite est un être se nourrissant, s'abritant aux dépens du parasité, d'un *hôte* et par analogie, c'est l'homme utilisant un autre homme à ses dépens, interférant dans sa vie. Un parasite est un organisme qui se superpose à/sur un autre plus désirable. En suivant ce fil, celui à qui nous offrons l'hospitalité, de gré ou bien de force, devient notre hôte ou notre otage, ou au contraire, sommes-nous déjà son otage ? C'est par ailleurs Mireille Rosello qui, dans *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest* (2001), repense les implications de l'hospitalité :

Hospitality is both proposed and imposed by normative and prescriptive discourses that seek to be obeyed as laws of hospitality: they try to police the limits of what is acceptable or forbidden, morally or politically desirable. Simultaneous, hospitality also exists through constantly reinvented practices of everyday life that individuals borrow from a variety of traditions – from what their parents have taught them, from what they identify as their own traditional background – and practices are sometimes similar to, sometimes different from, a supposedly shared norm.³⁴⁹

Michel Serres, écrivain et philosophe, dans *Le Parasite* (1980) propose une approche philosophique et personnelle de la notion de parasite au travers d'une galerie de références : du rat des villes invitant à sa table le rat des champs aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, de Tartuffe, célèbre personnage éponyme de Molière, au *Banquet* de Socrate, voire au diable. Serres ne parle pas de *Funny Games* mais ses propos sont éclairants quant à notre analyse. Dans le chapitre « Repas de Rats », il

³⁴⁷ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 1.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 78.

³⁴⁹ Rosello, Mireille (2001), *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest*, Stanford University Press: Stanford, p. 6.

présente les trois aspects du parasite : « un parasite est un invité abusif, un animal inévitable, une rupture de message. »³⁵⁰

Qui mange à table d'hôte, invité gourmand, parfois beau causeur, est dit parasite. La bête petite qui vit de son hôte, par lui, avec lui et en lui, qui change son état courant et le met en risque de mort, est dite, encore, parasite. Le bruit, rumeur diffuse ou bref éclat, qui interrompt sans cesse nos dialogues ou intercepte nos messages, voici toujours le parasite.³⁵¹

En effet, le seul mot de parasite en désigne trois autres : l'être humain, l'animal et le son. Nous allons analyser que dans *Funny Games*, Haneke joue délibérément avec les trois aspects du parasite. Il fait évoluer la désignation même de l'élément parasitaire au cœur du film en un effet cruel : du son aux tueurs (qui s'apparentent à la définition « d'animal inévitable » de Serres), des tueurs au chien et à l'enfant (« invité[s] abusif[s] » du film, nous y reviendrons).

Le film *Funny Games* débute sur les images d'une famille qui joue et rit ensemble dans une voiture, le père tentant de reconnaître le morceau musical³⁵² que lui propose la mère, sur le chemin des vacances. Le motif du voyage est un cliché du bonheur et selon Charles Baudelaire dans son *Invitation au voyage*, « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté. » C'est d'abord l'image d'une famille idéale, qu'elle soit autrichienne ou plus tard américaine³⁵³, digne d'un conte de fée, avec sa maison de vacances, sa cuisine équipée et son bateau qui nous est donné à voir³⁵⁴. Comme le souligne Wheatley :

From the film's opening shots, the family is recognisable as the identikit family of fable and fairytale (father bear, mummy bear, baby bear) and are initially framed as such through the car windshield, with Georgie between and to the rear of his parents. After this initial shot we very rarely see three of them in the frame together, and even as individuals they are reduced to discrete body parts [...].³⁵⁵

Ceci nous rapporte aux notions de cruauté sociale analysées dans le chapitre suivant. Sortie de la voiture, la famille se disperse. Anna (Susanne Lothar) cuisine tandis que

³⁵⁰ Serres, Michel (1980), *Le Parasite*, Grasset: Paris, p. 16.

³⁵¹ *Ibid.*, quatrième de couverture.

³⁵² « [W]ith the guessing game at the beginning of the film there is an irony in the way their music suggests their deliberate isolation from the exterior world, and in the end they are trapped in a sense by their bourgeois notions and accoutrements, not just by the killers alone. » dans Sharrett, Christopher (2010), *op. cit.*

<http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php>.

³⁵³ *Funny Games U.S.*

³⁵⁴ C'est la culpabilité bourgeoise même de cette famille en vacances qui aurait appelé les deux tueurs selon David Sorfa (2006), « Uneasy Domesticity in the Films of Michael Haneke », *Studies in European Cinema*, vol. 3, n° 2, pp. 93-104.

³⁵⁵ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 83.

Georg (Ulrich Mühe) et leur fils réparent le bateau. Le film retrace ensuite l'intrusion de deux psychopathes, Paul (Arno Frish) et Peter (Franck Giering), dans leur intimité.

Il est pertinent de penser que Haneke parasite son film, comme peut l'être la radio ou la télévision, par de multiples bruits. En effet, la musique, alors qu'elle pourrait être une source de sentiments, est comme parasitée :

Funny Games opens with an overhead tracking shot (taken from a helicopter) of a family saloon driving along a country road, set to classical music. A series of close-ups taken from within the car introduces us to a middle-class family of three [...] playing a game in which they have to name the classical pieces and their composers. Quite abruptly the diegetic classical music is replaced by the roars of the John Zorn thrash punk score and the film's title superimposes itself on the screen in blood-red letters. Just as suddenly Zorn's music cuts out, and we return to the diegetic soundtrack.³⁵⁶

Dans les premières images du film, Anna et Georg écoutent différents morceaux classiques (Mascagni, Händel et Mozart) ; soudain, la bande sonore punk de John Zorn³⁵⁷, dont le nom allemand signifie *la colère*, fait place à la bande classique et le titre du film apparaît en lettres rouge sang. « Le bruit, de nouveau, ou le parasite, est aux trois sommets du triangle, émission, réception, passage. »³⁵⁸ Dufour parle de l'isomorphisme image-son ou l'art d'« exprimer la même chose par les sons que ce qui est exprimé par les images »³⁵⁹. Par conséquent, la musique a une autre fonction que de transmettre des sentiments ; parasitée, elle devient inaudible. Néanmoins, les spectateurs souhaitent la retrouver afin de retrouver des sentiments reconnaissables et avouables. La musique punk est souvent associée à la dissonance alors que la musique classique est traditionnellement considérée comme liée à l'harmonie :

L'harmonie n'est pas une loi, elle n'est pas la régularité, l'harmonie est la rareté même. Elle est, très précisément, un miracle. Quand le miracle vient, d'une entente improbable, elle produit un chant nouveau, rare si hautement, qu'il est exclu que la répétition ait jamais eu lieu [...]. En tout cas, la répétition est la mort.³⁶⁰

³⁵⁶ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 79.

³⁵⁷ Il est intéressant de constater avec Landon Palmer que « Because Zorn's music is highly improvisational, it cannot be learned, performed, recreated or conveniently historicised in the same way a composition by Mozart can. » Néanmoins (p. 183) : « Zorn's otherwise subversive music is thus categorised through its deployment as a repeated narrative motif for Paul. » dans « From Culture to Torture: Music and Violence in *Funny Games* and *The Piano Teacher* », p. 182 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

³⁵⁸ Serres, Michel (1980), *op. cit.*, p. 260.

³⁵⁹ Dufour, Eric (2008, [2006]), *op. cit.*, p. 57.

³⁶⁰ Serres, Michel (1980), *op. cit.*, p. 164.

La bande sonore punk n'est audible que pour les spectateurs car les personnages ne sont pas affectés par ces sons : ils entendent encore la musique classique. Le père change le C.D., parle, mais les spectateurs n'entendent pas ses propos³⁶¹. Le père klaxonne : la musique punk s'arrête immédiatement et les spectateurs ont accès à la musique classique de la voiture puisque l'élément parasite est ailleurs. Ce n'est plus la bande sonore, ce sont désormais deux jeunes hommes qui accompagnent leurs voisins et à qui Anna et Georg disent bonjour : « The passengers in the car seem unaware of the unbearable din, while the audience just wants it to stop. It isn't going to be the only time in *Funny Games* that the audience will simply want events to cease. »³⁶²

Avec *Funny Games*, Haneke s'intéresse moins à montrer la cruauté physique que la cruauté psychologique car : « le plus insupportable, ce n'est pas la violence physique, c'est la violence mentale. »³⁶³ La caméra filme Paul se préparant un encas dans la cuisine alors que nous entendons un coup de feu venant du salon ; la mère hurle, puis le père : les spectateurs comprennent que l'enfant est mort. Le film est parasité par des bruits, comme le bruit de la télévision, plus exactement de la retransmission d'un Grand Prix de Formule 1, après le meurtre de l'enfant, qui vient mettre à mal les nerfs des spectateurs ; à l'instar de la bande sonore punk de Zorn qui éjecte brutalement les spectateurs de l'univers classique au cœur d'un chaos musical. Selon Wheatley :

On the primary level this relates to how the spectator perceives the image itself: the practically static ten-minute take leads the spectator to examine the image visually on an aesthetic and intellectual level rather than to 'scan' the image mentally in order to place it within the context of the narrative. But on the secondary level, the extended duration of the image, coupled with the lack of narrative drive, creates an awareness in the spectator of themselves as a spectator.³⁶⁴

Haneke oblige ainsi les spectateurs à penser leurs relations aux images, à prendre conscience et à critiquer leurs attentes de consommateur d'images afin qu'ils ne s'aveuglent pas comme l'affirme Wheatley : « Paul does not merely acknowledge the

³⁶¹ « That the music is used non-diegetically, which creates an absurd audiovisual juxtaposition as it allows the family to interact on their drive as if they were continuously listening to classical compositions, illuminates how Zorn's music cannot believably be juxtaposed with such passive social interaction. » selon Palmer, Landon, *op. cit.*, pp. 182-183 dans in McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

³⁶² Smith, Adam (2008), *op. cit.*, p. 116.

³⁶³ Cieutat, Michel; Rouyer, Philippe (2009), *op. cit.*, p. 21[article consacré au *Ruban Blanc* (2009)].

³⁶⁴ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 93.

audience as the spectators, but he also accuses them of being his very *raison d'être* : the cinematic violence in *Funny Games* exists only because the audience expects it. »³⁶⁵ C'est un sentiment de culpabilité directement adressé au public. Les spectateurs sont vacillants car ils ne peuvent s'accrocher à rien dans ce film : ce qui pourrait être attractif se révèle répulsif. Cela est particulièrement perceptible dans la séquence du meurtre de l'enfant à la 47^{ème} minute du film où, comme l'analyse Wheatley : « The noise of motor racing on-screen provides a backdrop to the dialogue throughout the scene, steadily increasing in volume as the scene progresses, echoing the Zorn soundtrack in its irritating, tuneless noise. »³⁶⁶ Ce bruit énervant, pour Anna et les spectateurs, vient cacher un autre message : l'enfant a été abattu, leur bonheur familial est à jamais perdu :

Ce n'était que du bruit, mais c'était un message, comme une information qui sème la panique. Une interruption, une corruption, une rupture, enfin, de communication. Ce bruit était-il un message, vraiment ? N'était-il pas, plutôt, un parasite ? Qui, au bout du compte, a le dernier mot. Qui sème le désordre, qui ensemence un ordre différent.³⁶⁷

II. b. Le parasitage organique du film

Il s'agit maintenant d'élaborer la cruauté comme réification de l'autre, y compris des spectateurs, par le jeu et/ou la transgression des frontières du cinéma et de la réalité. Après avoir humilié la famille, tué leur fils, fracturé la jambe du père, les adolescents aux noms d'apôtres partent. Mais ce départ n'est qu'un leurre. Comme nous le mentionnions dans l'introduction, Anna parvient à abattre l'un des tueurs avant que le second ne prenne une télécommande et rembobine, à la grande surprise des spectateurs, s'emparant cette fois-ci de l'arme et tuant son mari. Lorsque Serge Toubiana interroge le réalisateur sur les motivations de la scène du rembobinage, Haneke répond que :

C'est le top de ce système de rupture de l'illusion ! [...] Il y a plusieurs étapes d'aliénation et ça c'est le comble de ce système. [...] Quand elle prend l'arme et qu'elle tue le gros, les gens ont commencé à applaudir [rire]. Et au même moment, quand c'est repris [rire], ça a été un silence complet parce qu'ils ont compris qu'ils se laissaient complètement manipuler parce que, finalement, ils ont applaudi à un meurtre.³⁶⁸

³⁶⁵ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 96.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 91.

³⁶⁷ Serres, Michel (1980), *op. cit.*, p. 9.

³⁶⁸ Toubiana, Serge (2007), « *Funny Games* (1997) », interview, *op. cit.*
<http://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo>.

C'est l'organisation même de l'histoire qui semble être déviée par Paul et Peter puisque ce n'est pas la direction voulue par la logique du scénario. Paul s'empare de la télécommande et force l'histoire contre toute logique, organiquement : il parasite donc le film. Cette transgression des frontières cinéma/réalité se fait réification des parents, désormais réduits à l'état de simples marionnettes, mais aussi des spectateurs car « Ce qui est *atroce* et *insoutenable*, c'est l'*idée*, c'est le *dispositif*. »³⁶⁹



Illustration 18 : *Funny Games* (1997) de Michael Haneke

La famille sera bientôt au grand complet, ligotée sur le canapé. Les deux adolescents-tueurs leur imposent un tout autre jeu : survivre une nuit à leurs assauts. Ils les torturent, puis s'en vont. Serres nous met en garde : « Chassez le parasite, il revient au galop, accompagné, tels les démons de l'exorcisme, par mille congénères plus féroces et plus affamés que lui, rugissants. »³⁷⁰ Dans *Funny Games*, les spectateurs ont déjà fait la connaissance de ces deux jeunes hommes car ils étaient en compagnie des voisins et amis de cette famille, « Et c'est là le sens du préfixe para dans le mot parasite : il est à côté, il est auprès, il est décalé, il n'est pas sur la chose, mais sur sa relation. Il a des relations, comme on dit, et en fait un système. »³⁷¹ Les adolescents, présentés à Georg et Anna comme des amis de la famille Berlinger, viendront à Anna qui elle-même présentera Paul comme un proche à ses amis de l'autre rive du lac :

quelqu'un a relation à un autre ou à quelque chose. Un tiers survient, qui n'a aucun rapport aux êtres ou aux choses, mais qui n'a de rapport qu'à leur relation même. Il se branche sur le canal. Il intercepte le rapport. Il n'est pas médiation, mais intermédiaire. Il n'est pas forcément utile, sauf, bien sûr, à sa propre vie : cette relation à la relation lui permet d'exister.³⁷²

³⁶⁹ Dufour, Eric (2008, [2006]), *op. cit.*, p. 176.

³⁷⁰ Serres, Michel (1980), *op. cit.*, p. 30.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 55.

³⁷² *Ibid.*, p. 149.

Ces adolescents qui se révéleront être des tueurs sans merci ne portent pas de masques, autrement dit, aucun signe extérieur n'est venu souligner aux spectateurs la menace qu'ils représentaient³⁷³. Nous sommes en présence de jeunes hommes au visage angélique, symboliquement vêtus de blanc³⁷⁴.

Par cinq fois, les tueurs s'adressent à nous, transgressant ainsi les frontières cinéma/réalité et nous parasitent, mettant en lumière le parti pris du réalisateur pour les tueurs.

Moreover Paul is the only character who acknowledges the presence of the camera / audience, a fact which leads Mark Kermode, in his review of the film for *Sight & Sound*, to claim that the killers and their victims « seem to be in different movies, with [Arno] Frisch [playing Paul] nipping merrily back and forth between the film's world and ours, while [Suzanne] Lothar [as Anna] remains resolutely locked... within Haneke's narrative. »³⁷⁵

Paul et Peter brisent ainsi l'illusion de la représentation, font remarquer qu'ils ont à l'œil les spectateurs. Ils agissent selon un véritable mouvement brownien, dans la discontinuité, guidés par leurs instincts. Les commentaires de Paul et de Peter font intrusion dans les pensées mêmes des spectateurs, voire les anticipent. C'est d'abord un clin-d'œil que les spectateurs peuvent interpréter, dans un premier temps, comme un clin-d'œil à son complice derrière lui, Peter. Le doute s'efface quand Paul nous introduit dans le film en nous demandant explicitement de prendre parti³⁷⁶, parasitant à nouveau l'histoire organiquement : « qu'est-ce que vous en pensez ? Est-ce qu'ils ont une petite chance de gagner ? On sait que vous êtes de leur côté ! Alors vous misez sur qui ? » Puis, à la fin du film, il nous interpelle à nouveau³⁷⁷ : « ça vous suffit ? Vous attendez un dénouement plausible, une fin digne de ce nom ? » La

³⁷³ « La violence ne contredit pas la sociabilité. [...] Le savoir-tuer prend la forme d'un savoir-vivre. » dans Masson Alain (1998), « *Funny Games* : Une allégorie fallacieuse », *Positif*, n° 443, p. 39.

³⁷⁴ Cf. *Orange Mécanique* (1971).

³⁷⁵ Kermode, Mark (1998), p. 44 cité par Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 96.

³⁷⁶ « By facing the camera, he not only breaks one of the "rules" of dramatic fictional cinema; he is also insinuates that we are on his side rather than that of his victims. Paul's face, its orientation and expression, signifies that viewers *want* to see him commit acts of brutality. » selon Gerbaz, Alex, *op. cit.*, pp. 163-164 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

³⁷⁷ Procédé repris par exemple par Gaspar Noé dans *Seul Contre Tous* (1998) : « Noé's own monotonously misanthropic pre-*Irreversible* movie, *Seul Contre Tous* (*I Stand Alone*), peaked with a cheeky on-screen 'violence warning' advising the audience to leave the cinema within 30 seconds or witness the most unimaginable horror, which turned out to be a father raping and butchering his daughter. This was a device borrowed from German director Michael Haneke's controversial analysis of screen brutality, *Funny Games*, where characters collude with the audience via winks and comments to camera before murdering their victims. » dans Maher, Kevin (2003), « What's behind the gore? », *The Observer*, Sunday 12 January 2003.
<http://www.theguardian.com/film/2003/jan/12/filmcensorship.features>.

distanciation est très brutal comme lorsque Anna demande aux tueurs, voire aux spectateurs : « pourquoi est-ce que vous ne nous tuez pas tout de suite ? » Peter lui répondant calmement qu' : « il ne faut pas négliger l'aspect ludique. Nous serions tous privés de notre plaisir. » En effet, comme le remarque Adam Smith : « it starts to emerge that the perpetrators might be doing this simply to entertain themselves and us. »³⁷⁸

Quant à l'onomastique, signification profonde des noms, comportant un aspect magique qui emporte avec elle une prédestination : « Le nom propre est beaucoup plus chargé de signification inconsciente qu'on ne le croit, et conserve toujours, même dans notre monde rationnel, quelque chose de l'ancien pouvoir magique qu'il détenait. »³⁷⁹ Les noms des tueurs Paul et Peter sont des références bibliques communes, comme l'affirme Haneke à Toubiana : « Peter et Paul, ce sont deux pères saints du catholicisme »³⁸⁰. Les spectateurs ont en mémoire l'enseignement de l'apôtre Paul qui prône l'acceptation du martyr (Ep.8 28-38). Comme nous le rappelle André-Marie Gerard : « Chez les chrétiens, deux apocalypses apocryphes [...] ont elles aussi bénéficié d'une certaine vogue : celles qui sont attribuées aux deux princes des apôtres : Pierre (écrite au II s.) et Paul (écrite au IV s.). »³⁸¹ Les prénoms Georg, Anna et Schorschi font référence au fond commun d'origine germanique. Haneke fait systématiquement revenir les noms « Georges » et « Anne », comme le couple bourgeois *quidam* face à l'intrus, nous y reviendrons dans le chapitre IV.

Comme nous l'avons analysé dans l'introduction de cette recherche, la cruauté passe toujours par la théâtralisation, créant ainsi une relation entre les spectateurs, le film et le réalisateur. Dans *Funny Games*, la référence au théâtre ne s'arrête pas à l'aparté : les tueurs sont Grands guignolesques, se donnant des noms de héros de dessins animés comme Tom et Jerry³⁸². Selon Dumoulié dans *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté* :

³⁷⁸ Smith, Adam (2008), « Uneasy rider », *Empire*, n° 226, p. 116.

³⁷⁹ Talagrand, Chantal; Major, René (2006), *Libération*, « Freud », jeudi 4 mai 2006.

³⁸⁰ Toubiana, Serge (2007), « *Funny Games* (1997) », interview, *op. cit.*

<http://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo>.

³⁸¹ Gerard, André-Marie (2003), *Dictionnaire de la Bible*, R. Laffont: Paris, p. 85.

³⁸² Michael Haneke : « They really don't have names - they are called Peter and Paul, Beavis and Butthead. In a way they aren't characters at all. They come out of the media. » dans Sharrett, Christopher (2010), *op. cit.*

<http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php>.

le premier signe de désaliénation [d'Artaud], après l'enfermement, fut le réinvestissement du nom propre. Ruse nécessaire pour éviter le viol du soi par les autres qui tentent de lui imposer un « moi » ou l'engloutissement dans l'ordre maternel et la « folie ». [...] La stratégie d'Artaud est celle du rejet, mais non du refus ; c'est dire que toutes les places sont humoristiquement visitées pour être successivement « abjectées ».³⁸³

Les prénoms des personnages sont imposés par le réalisateur, pourtant les spectateurs ne savent pas si Paul et Peter sont leurs vrais noms, en tout cas ce ne sont pas leurs seuls : ils se donnent des noms propres pour leurs connotations. Ils réinvestissent de cette manière les noms, ce qui les objective et les anonymise aussi. Ils sont donc libres, contrairement à Georges et Anne. Haneke, lors d'un entretien avec Toubiana, donne la clé de sa mise en scène : « j'ai dit à la famille : « vous vous jouez la tragédie » et aux deux : « vous vous jouez la comédie ». Et quand on met les deux ensemble, c'est affreux parce qu'il n'y a plus de règles. » Comme l'affirme Dumoulié :

ce dont attestent l'ironie et l'humour, par le fait qu'ils ne peuvent s'arrêter, c'est que l'aliénation du moi ne cesse pas, qu'il faut l'accepter ne serait-ce que pour la détruire. On ne peut s'y soustraire qu'au risque, le jeu s'arrêtant, de devenir « fou ».³⁸⁴

C'est Peter qui dit à Paul : « eh ! Fais attention ! T'as failli me couper ! » ou encore Paul nous donnant un cours de catéchisme. *Funny Games* est donc l'affrontement de la comédie et de la tragédie, comédie violente justement à la Tom et Jerry, ou encore le parasitage de la comédie par la tragédie, et vice versa. Paul et Peter, selon Haneke, sont : « un couple classique. C'est le clown blanc et le clown comique. Dans le cirque, c'est ces deux types qui reviennent toujours. » Quant au fait de reprendre les acteurs Ulrich Mühe et Arno Frisch, que Haneke a dirigé dans *Benny's Video*, jouant respectivement le père et le fils, le réalisateur assure que : « c'était une blague intérieure pour nous. »

En effet, Haneke s'amuse en anticipant les réactions des spectateurs³⁸⁵ et finalement les rendre captifs des images :

C'est un film [*Funny Games*] qu'on regarde si on a besoin de ce film [...], si quelqu'un est resté jusqu'au bout, c'est qu'il a eu besoin d'être torturé pendant ce

³⁸³ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 113.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 119.

³⁸⁵ « Why [...] would anyone wish to continue to endure an intentionally unendurable work of art? Why would anyone wish to stay when the film so explicitly challenges them to leave? » se demande Kermode, Mark (1998) dans « *Funny Games* », *Sight & Sound*, vol. 8, n° 12, p. 45.

temps-là, pour comprendre. Et si on veut on comprend très vite. [...] Je trouve toujours cela un peu hypocrite quand on regarde ce film jusqu'au bout et après on proteste, on dit « mais on ne peut pas faire ça », je dis « mais pourquoi tu es resté ? » Evidemment, tu voulais savoir, tu voulais sentir tout ça jusqu'à la fin.³⁸⁶

Du fait que le film fut vendu comme un *thriller*, le public était en droit d'attendre ou de s'attendre à un film d'action noir opposant violemment les criminels aux forces de l'ordre, avec diverses poursuites et beaucoup de dangers en perspective :

Haneke uses direct address not only to deconstruct the formulaic family-taken-hostage scenario common to the horror and thriller genres, but also in emphasising the spectator's responsibility to examine the appeal of watching others in pain.³⁸⁷

Haneke utilise puis parasite des schémas scénaristiques auxquels sont habitués les spectateurs :

Richard Falcon - Georgie's escape to the house next door, Anna being picked up on the road by the killers when we think she's escaped – That reminds me of American horror movies.

Michael Haneke - Elements from the history of the thriller appear as quotes – the classical opening, the scene when the boy escapes to the villa – very classical, like Hitchcock.³⁸⁸

Le réalisateur s'amuse à jouer, voire parasiter les espoirs de *happy end* des spectateurs : ainsi, si Anna invite au téléphone des amis, ils ne viendront pourtant pas les sauver des griffes des tueurs. Lorsque Schorschi s'enfuit, l'arme qu'il parvient à se procurer ne contient pas de balles³⁸⁹. Le téléphone que Peter a plongé dans l'eau a séché, et si Georg entend la tonalité, le téléphone ne fonctionne pourtant pas. Au moment où Anna abat Peter, Paul s'énerve : « merde, elle est où cette putain de télécommande ? » et rembobine la scène. Le rembobinage, le fait de revoir les mêmes actions mais en arrière est un procédé comique. Anna, sur la route pour trouver du secours, se signale à la deuxième voiture : bien entendu, il s'agit de la voiture des tueurs. Finalement, le couteau que son mari a oublié sur le bateau ne servira pas à Anna ligotée. Haneke se joue donc délibérément de l'horizon d'attente du public :

³⁸⁶ Toubiana, Serge (2007), « *Funny Games* (1997) », interview, *op. cit.*

<http://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo>.

³⁸⁷ Gerbaz, Alex, *op. cit.*, p. 163 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

³⁸⁸ Falcon, Richard (1998), « The Discreet Harm of the Bourgeoisie », *Sight & Sound*, vol. 8, n° 5, p. 12.

³⁸⁹ « He [Paul] knows the gun will misfire because he knows the rules of the game. By looking at the camera, he invites the audience to share his perspective and to accept that these are his rules. » selon Gerbaz, Alex, « The Ethical Screen: *Funny Games* and the Spectacle of Pain », p. 169 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

The promotion of *Funny Games* set up generic expectations, through marketing and distribution right down to the fact that when the film premiered at the 1997 Cannes Festival, advance information about the film was kept to an absolute minimum, tickets to the films were issued with a red warning sticker (a measure previously only taken with one film – Quentin Tarantino’s *Reservoir Dogs* [...]) and the film was billed in the catalogue as a ‘thriller’, priming audiences to expect, as Jonathan Romney puts it, “a blood-soaked nail-biter”³⁹⁰

Comme l’explique Haneke, à propos d’*Amour*, au journaliste Peter Conrad : « I’ve been accused of « raping » the audience [...] and I admit to that freely. All movies assault the viewer in one way or another. [...] I’m trying to rape the viewer into independence. »³⁹¹

II. c. Les parasites cinématographiques

Nous allons maintenant analyser la séquence de l’intrusion des deux adolescents dans cette cellule familiale où nous allons mettre en lumière le parasite cinématographique comme concept d’un cinéma de la cruauté. Les spectateurs suivent l’arrivée dans leur maison de vacances d’un jeune couple accompagné de leur unique enfant et d’un chien. Anna se met aux fourneaux tandis que Georg et l’enfant amarrent le bateau. L’enfant vient lui demander un couteau pour le bateau, puis, revient dire à sa mère qu’il y a quelqu’un à la porte. La scène retrace l’arrivée de cet homme et, plus tard, de son compère, dans l’intimité de cette famille. Dans cette scène, il s’opère une transition entre deux conceptions du parasite : des tueurs/réalisateur parasitant le film au chien et à l’enfant, en quelque sorte des parasites cinématographiques étant donné que le film pourrait fonctionner sans eux.

Dans le plan 1, la caméra est statique. Anna est à gauche de l’écran et de dos. Face aux spectateurs se dessine une silhouette masculine voilée par un rideau antimoustique ou anti-voyeur, quoiqu’il en soit, un rideau antiparasite de la porte d’entrée : le jeune homme est comme immaculé.

³⁹⁰ Romney, Jonathan (1999), *Funny Games*, Artificial Eye, VHS release, cité par Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 82.

³⁹¹ Conrad, Peter (2012), *op. cit.*, 4 November 2012.



Illustration 19 : *Funny Games* (1997) de Michael Haneke

Il est particulièrement poli et trouve un élément de reconnaissance, un lien qui puisse les unir : « nous nous sommes aperçus quand vous êtes arrivés au portail de la voiture. » Georg et Anna ont en effet entraperçus cet homme chez leur voisin Fred Berlinger, ce qui sous-entend que nous sommes censés considérer, par égard, les amis de nos amis comme nos amis. Anna ouvre la porte : l'enfant sort avec le couteau et le jeune homme entre dans la maison. Il est blond au visage angélique, vêtu de blanc. Elle ferme la porte : maintenant, il est dans la maison, de dos, à droite de l'écran et elle est face à lui. Il dit avoir besoin d'œufs pour leur amie et voisine Eva, et selon Serres :

Il [le parasite] donne des mots contre de la force, oui, de la voix, du vent, contre une substance solide. Pis encore, il prend le pouvoir, il gouverne. Le parasite invente du nouveau. Il capte une énergie et la paie en information. Il capte le rôti et le paie en contes.³⁹²

Anna se dirige vers le frigidaire, suivie par le jeune homme. Cependant, elle a comme un doute : « pourquoi faire les œufs ? » ; « comment est-ce que vous êtes entré ? » De cette manière, elle alerte une première fois les spectateurs. Le jeune homme répond aux questions allusivement. Les spectateurs deviennent de plus en plus suspicieux car, si elle n'y prête aucune attention, ils remarquent que le jeune homme est ganté. Elle lui donne les œufs et tandis que la caméra reste avec elle dans la cuisine, on entend le bruit d'œufs tombant suivi d'un « zut » de l'homme.

Au plan 3, elle se dirige dans le couloir : le jeune homme est agenouillé et la regarde. La caméra est focalisée sur le jeune homme. Anna lui dit d'attendre, ordre perçu à la fois par l'homme et la caméra qui reste avec lui ; la caméra est en quelque sorte son complice. Il se relève et la caméra le suit. Tranquillement, les mains dans les poches,

³⁹² Serres, Michel (1980), *op. cit.*, p. 51.

il regarde la maison, dehors. Les inquiétudes des spectateurs s'amplifient. Anna revient nettoyer le sol : elle est agie par lui, il devient au fur et à mesure le maître de ses gestes.

Le plan 5 se situe à nouveau dans la cuisine où l'homme la suit. Elle lui demande : « qu'est-ce qu'on fait maintenant ? » Il ne dit rien mais regarde avec insistance en direction du frigidaire. Anna lui explique qu'ils attendent probablement des amis qui prennent des œufs au petit déjeuner et il lui fait remarquer que c'est une boîte de douze œufs. La naïveté du ton cache mal l'impertinence des propos. Elle ouvre le frigidaire et lui donne les œufs : il insiste pour qu'elle les lui emballe. Il ne lui donne, pour le moment, aucun ordre directement mais l'incite fortement par des gestes : il la manipule.

Cela peut être dangereux de ne pas décider qui est l'hôte, qui donne et qui reçoit, qui est le parasite et de qui est la table, qui a le don et qui a le dommage, et où l'hostilité commence à l'intérieur de l'hospitalité.³⁹³

Les spectateurs voient le jeune homme faire tomber, par mégarde ou non, le téléphone dans l'évier rempli d'eau. Anna en colère lui demande de partir, se fait pressante, moins par danger que parce qu'il l'ennuie. « Sans les emballer ? » lui demande-t-il. Comme le précise Serres : « La bouche est l'organe du parasite »³⁹⁴, à la fois pour la parole et la nourriture : « Il faudra bien comprendre un jour pourquoi le plus fort est le parasite, c'est-à-dire, en fait, le plus faible, pourquoi celui qui n'a fonction que de manger commande. Et parle. »³⁹⁵ Il la domine. La situation a évolué puisqu'il ne se contente plus de l'inciter et lui donne des ordres. Le bruit des jappements du chien se fait entendre. La jeune femme ne semble pas s'en préoccuper, mais les spectateurs flairent un danger imminent. Le jeune homme lui dit : « je suis vraiment désolé, je vous assure », Anna répondant : « moi aussi », puis il part. On entend encore des jappements. Elle allume la radio pour couvrir les jappements parasites et cuisine à nouveau. Elle ne veut pas se rendre compte, préfère le doux son de la musique : « Nous sommes ensevelis en nous-mêmes, nous émettons des gestes, des signes et des sons, indéfiniment, inutilement. Personne n'écoute personne. Chacun parle, nul n'entend, la communication directe ou réciproque est un

³⁹³ Serres, Michel (1980), *op. cit.*, p. 26.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 326.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 39.

échec. »³⁹⁶ C'est alors qu'une voix masculine inconnue, plus grave que celle du jeune homme précédent, se fait entendre dans le couloir.

Dans le plan 6, Anna va dans le couloir et découvre deux jeunes hommes chez elle : il s'agit du jeune homme blond, dont elle vient de faire la connaissance, accompagné d'un jeune homme brun, également vêtu de blanc et ganté. Le chien jappe contre eux, derrière la porte, appuyé sur la porte antiparasite. Anna sort faire taire le chien. Les deux intrus sont désormais chez elle, à l'intérieur de la maison et Anna est à l'extérieur. L'homme brun regarde la maison, ce qui amplifie à nouveau les soupçons des spectateurs à leur rencontre ; il justifie leur intrusion chez elle en affirmant que : « Peter a peur des chiens ». Les rôles s'inversent, cette fois-ci c'est Anna qui dit à Peter : « je suis désolée » et Peter qui lui répond : « moi aussi. » Manifestement, Peter « se branche sur le canal. Il intercepte le rapport. »³⁹⁷

L'homme brun regarde les clubs de golf et détourne la conversation par le biais d'une flatterie : « des Galloway je crois ? Je peux ? [Il prend un club sans attendre la réponse] Je crois qu'on n'a pas beaucoup de chance demain. » Il demande à essayer le club. Il la remercie, prend une balle et sort. Le chien jappe encore contre lui.

Au plan 13, les spectateurs sont sur le bateau avec Georg ; la caméra filme le vent dans la voile, probablement pour indiquer aux spectateurs que le vent a tourné. Le père et le fils se questionnent sur les raisons des aboiements du chien, accusent la chaleur. On entend des jappements, ensuite un long hurlement de douleur. D'après Serres, « on se sauve des parasites qu'en les parasitant à leur tour »³⁹⁸, nous y reviendrons. S'ensuit un silence. Le plan 17 est le même plan de la maison, mais cette fois, sans aucun son parasite.

Au plan 21, Anna est dans son jardin à la recherche du jeune homme dont on entend la voix sans pourtant savoir où il se trouve. Il surgit tout à coup derrière elle, à gauche de l'écran, comme s'il venait du public ou bien que le public l'avait caché. Il lui demande : « où est Tom ? Vous ne lui avez pas donné les œufs. » Anna est surprise de ce nouveau nom, de cette nouvelle identité.

L'homme brun entre le premier dans la maison, sans prendre la peine de retenir la porte pour Anna. Il se conduit comme s'il était chez lui, il s'est approprié ce lieu.

³⁹⁶ Serres, Michel (1980), *op. cit.*, p. 163.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 149.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 279.

Elle ferme la porte, range le club et leur demande fermement de partir. Au plan suivant, les deux jeunes hommes demandent pourquoi, « il a été insolent ? »

Au plan 24, Anna est à bout de nerfs car, après tout, faut-il se justifier pour faire partir un intrus de chez soi ? Au plan suivant, elle est de dos et les deux hommes de face. Anna ouvre la porte mais l'homme brun émet une condition à leur départ : « donner les œufs à Tom et nous ne vous embêterons plus », puis, la menace : « nous mettrons Eva et Fred au courant. » Elle prend violement le bras de Peter et le pousse vers la porte, c'est alors que son mari arrive. La scène se transforme sous l'impulsion de ces deux jeunes hommes puisqu'il s'opère une inversion par rapport aux scènes précédentes : cette fois-ci, c'est Anna et Georg qui sont près de la porte d'entrée et les deux intrus dans la maison, de dos ; ils font en quelque sorte parti du public. Les hommes entourent pour le moment Anna, c'est pourquoi les spectateurs pensent qu'ils la menacent, elle.



Illustration 20 : *Funny Games* (1997) de Michael Haneke

Ensuite, les deux intrus s'immiscent entre le couple et leur enfant : les spectateurs comprennent dès lors que la menace pèse sur toute la famille.



Illustration 21 : *Funny Games* (1997) de Michael Haneke

L'enfant tente de dire quelque chose mais son message est interrompu, parasité par sa mère qui prend violement par le bras l'homme brun. Celui-ci se débat alors et rentre dans la maison. L'homme brun s'emporte et menace violement Georg. Au plan 27, le père excédé gifle le jeune homme insolent ; à ce moment, on voit une main prendre un club de golf dont les spectateurs en ignorent l'identité. Le père s'avance vers la porte, le club s'abat sur lui. Au plan 30, le père est à terre, le genou entre ses mains. Peter, le jeune homme blond qui semblait si inoffensif lui demande naïvement : « elle est cassée ? » Il tient le club.

Manifestement, Haneke élimine les personnages que les spectateurs affectionnent au cours du film : le chien, puis l'enfant. Ils sont en quelque sorte des « invité[s] abusif[s] »³⁹⁹ du film, autrement dit des parasites cinématographiques au sens où le film fonctionne sans eux, où l'histoire ne repose pas sur eux. En effet,

C'est le paradoxe et l'absurdité des épidémies qui ne s'arrêtent pas faute de microbes, mais faute de vivants. La mort des hôtes est la mort des parasites. Ils sont tout à fait stupides, suicidaires, en leur logique sans frein. [...] L'escalade sans fin, aveugle à ses conséquences. Il aboutit toujours à une scène vide, propre, le nettoyage par le vide, où les morts s'entassent jusqu'au dernier, sans reste.⁴⁰⁰

Selon Conrad dans « Michael Haneke: There's no easy way to say this... » (2012) : « Of course he [Haneke] had a theory ready to account for this carnage. « It is a hierarchy of power », he said. « Men on top, then women, then children, then animals at the lowest end. They are the ones that have to bear it. » »⁴⁰¹

II. d. La répétition parasite

Il existe des réminiscences dans *Funny Games* d'une intertextualité cruelle, la répétition de thèmes issues d'autres films, en l'occurrence ceux de Wes Craven, le réalisateur de l'horreur. Il existe évidemment de nombreux réalisateurs de films d'horreur, cependant Craven en est le plus célèbre et le plus exploité par Haneke. Ainsi, le thème de la maison isolée et d'une famille prise en otage n'est pas sans rappeler *The Last House on the Left* (1972), de même que les deux adolescents tueurs de *Scream* (1996) : la mort comme achèvement d'un jeu dangereux sans règles, si ce n'est l'humiliation, la souffrance et la répétition. Mais dans *Funny*

³⁹⁹ Serres, Michel (1980), *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 279.

⁴⁰¹ Conrad, Peter (2012), *op. cit.*, 4 November 2012.

Games, la cruauté est aussi fondée sur l'incompréhension des spectateurs face à ce flot de cruauté. Il suffit de lire la réaction du philosophe Dufour au film *Irréversible* (2002) de Gaspar Noé pour souligner que l'incompréhensibilité est un principe de cruauté :

Quand on voit *Irréversible* (2002), l'unique question légitime, du point de vue esthétique, est de savoir pourquoi Gaspar Noé a donné une telle longueur aux deux scènes-chocs, mais aussi pour cette raison aux deux scènes clés du film, le meurtre et le viol. Qu'a-t-il voulu montrer ? [...] Ou bien la représentation de la violence est gratuite par rapport à un critère de mesure extérieur au film, qui est un canon moral plaqué sur lui ; ou bien elle est gratuite au sens où, au sein de la progression du film et de son agencement des plans de scènes, elle ne trouve nulle justification par rapport à ce qui précède et ce qui suit, et n'exprime aucune idée.⁴⁰²

Irréversible est très cruel envers les spectateurs, à force d'insistance ; l'argument du film étant de mettre les spectateurs devant la réalité, en une cruauté à la fois cinématique et méta-cinématique⁴⁰³. Il en est de même dans *Funny Games* où les spectateurs ne comprennent pas pourquoi ces deux adolescents se conduisent ainsi, et aucun élément du film ne viendront les aider. Haneke avec *Funny Games* montre finalement que la gratuité et le non-sens de la violence se doivent d'être représentés.

Le film et certaines scènes se répètent, néanmoins elles sont parasitées. Manifestement, la notion de répétition est liée au parasite. La répétition est une notion complexe, elle a été pensée par le philosophe Nietzsche comme *Eternal Retour*, par le psychanalyste Sigmund Freud comme « compulsion de répétition » :

Freud associe la compulsion de répétition à la pulsion de mort, mais dans la scène du « Fort-Da », il montre qu'elle apporte la guérison, qu'elle est même cette puissance de vie et de maîtrise – en un sens théâtral – de la réalité qui s'exprime à travers le jeu. [...] Freud [...] ressentit le phénomène de la répétition comme « inquiétante étrangeté ».⁴⁰⁴

Dans son article intitulé « Reprise, répétition, réécriture » (2008), Jean-Christophe Bailly cite Freud : l'« on peut ainsi parler de la « compulsion de répétition » qui « révèle l'essence paradoxale du désir : un plaisir de la répétition qui naît de la

⁴⁰² Dufour, Eric (2008, [2006]), *op. cit.*, p. 44.

⁴⁰³ « Ten minutes into Gaspar Noé's new film *Irreversible*, one of the characters, a bystander in a Parisian SM club, gets his head pulped into a pile of beans with the end of a fire extinguisher. It's almost the first scene in the movie but that didn't stop as many as 250 people at the Cannes preview fleeing for the exit. Twenty of them, supposedly, needed oxygen from fire marshals in the foyer. If they had remained for the rest of the movie, told in reverse like *Memento*, they would have seen a savage nine-minute real-time rape scene that also happened to show the motivation for the head-bashing revenge murder at the end/beginning. No wonder Noé calls the people who manage to stay in the auditorium until the end « the brave ones ». » dans Maher, Kevin (2003), *op. cit.*, 12 January 2003. <http://www.theguardian.com/film/2003/jan/12/filmcensorship.features>

⁴⁰⁴ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 76.

répétition du manque, un sujet qui jouit de répéter dans la mort »⁴⁰⁵. La répétition est pour le philosophe Paul Ricœur créatrice : « l'outil central pour penser l'articulation du passé, du présent et de l'avenir dans un contexte de crise de la tradition. »⁴⁰⁶ Dans *Funny Games*, la répétition apparaît sous une forme spécifique : celle de la boucle, donc d'une répétition mécanique proche de la définition du comique d'après Bergson « du mécanique plaqué sur du vivant. »⁴⁰⁷ Les spectateurs découvrent rapidement que ce n'est pas la première famille mise à mal par ces deux adolescents-parasites et que ce ne sera pas la dernière. Dans *Les Cahiers du Cinéma*, Dominique Païni écrit que « c'est une histoire déjà commencée, ou jamais terminée sans que nous y prenions garde, que paraît suggérer Haneke. »⁴⁰⁸ La notion de répétition semble amener la cruauté, « cela continue parce que cela revient, et ce qui revient participe de notre devenir qui nous ouvre un avenir »⁴⁰⁹, un avenir bien cruel. C'est un film circulaire, finissant comme il a débuté (nous allons reprendre cette idée et l'élaborer dans le chapitre IV à propos de *Funny Games U.S.*) : Paul demandant aux voisins et amis d'Anna qui vivent sur l'autre rive du lac : « si vous ne pouviez pas la [Anna] dépanner de quelques œufs ? » Paul regarde les spectateurs. L'image s'arrête avec la bande sonore punk qui recommence et le titre qui apparaît à nouveau en rouge sang. Les spectateurs évoluent « entre le dégoût et le rire, l'apocalypse et le carnaval »⁴¹⁰, entre « éclat de rire et note de mort »⁴¹¹ en une représentation du cinéma de la cruauté et de sa parodie en un même film. Les deux adolescents sont abjects car selon la philosophe Kristeva : « L'abject est pervers car il n'abandonne ni n'assume un interdit, une règle ou une loi ; mais les détourne, fourvoie, corrompt ; s'en sert, en use, pour mieux les dénier. Il tue au nom de la vie. »⁴¹² Cela atteint son paroxysme quand les tueurs trouvent des prétextes à leurs actions, ce qui pourrait rassurer les spectateurs : « For the presentation of consequence does not mobilise an epistemic concern with what *will* happen, but rather it forces the spectator to consider

⁴⁰⁵ Bailly, Jean-Christophe, « Reprise, répétition, réécriture », p. 24 dans Eugélibert, Jean-Paul; Tran-Gervat, Yen-Mai [textes réunis par] (2008), *La Littérature dépliée*, Presses Universitaires de Rennes: Rennes.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁰⁷ Bergson, Henri (1985, [1899]), *op. cit.*, p. 38.

⁴⁰⁸ Païni, Dominique (1997), « L'empêcheur de filmer en rond », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 514, p. 36.

⁴⁰⁹ Article accessible sur <http://www.cahiersducinema.com/A-corps-ouvert-s.html>.

⁴¹⁰ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 161.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 162.

⁴¹² *Ibid.*, p. 23.

the implications of what *has* happened. »⁴¹³ Georg demande pour la première fois à Paul : « pourquoi faites-vous ça ? », ce dernier se contente de répondre : « pourquoi pas ? », mais à la deuxième question similaire, Paul explique l'enfance difficile de Peter : « son père a demandé le divorce quand il était grand comme ça. » Peter rétorque qu' : « il ment. C'est ma mère qui a voulu divorcer parce que... parce que... » et il se met à pleurer ; Paul continue :

Parce qu'elle voulait se garder son nounours pour elle toute seule. Résultat : depuis, c'est un pédé et un criminel. C'est clair ? [...] La vérité c'est qu'il sort d'un très sale milieu, comme on dit. Il a cinq frères et sœurs qui sont tous des drogués. Le père est alcoolique et ce que fait la mère, je crois que c'est assez classique. C'est-à-dire qu'en fait, c'est lui qui la baise. C'est dur, mais c'est vrai. [...] Quelle réponse vous conviendrait ? Laquelle vous satisferait ? [...] C'est un petit merdeux pourri gâté, l'ennui et le dégoût du monde le ronge, il ploie sous le vide de l'existence. C'est très dur, je vous assure.

Ces propos ne sont qu'un autre jeu cruel, un pied de nez de plus aux spectateurs⁴¹⁴. Si l'on compare avec *Psycho* (1960) de Hitchcock ou *Scream* (1996) de Craven par exemple, où à la fin de ces films les meurtriers énoncent les raisons de leurs actes, ce qui atténue la cruauté puisqu'il n'y a aucune raison pour qu'un jour ils s'attaquent aux spectateurs, dans *Funny Games* Paul et Peter n'ont absolument aucun prétexte, ce qui devient très cruel pour les spectateurs qui se sentent menacés car dans ce film-là, il n'y a aucune raison pour qu'ils ne nous parasitent pas un jour. Le parasitage de notre propre foyer est cruel vu que ce couple, finalement, ce pourrait être nous.⁴¹⁵

Il [le parasite] entre dans les corps, il infecte. Son pouvoir infectieux se mesure à sa capacité de s'adapter à un ou plusieurs hôtes. Cette capacité fluctue, et sa virulence varie, et sa production de substances toxiques.⁴¹⁶

Le père sera abattu à bout portant et la mère noyée dans le lac. Selon Serres : « Le formidable du parasite, c'est que, peut-être, il est, lui, infini »⁴¹⁷, à l'instar du film

⁴¹³ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 92.

⁴¹⁴ « The most obvious explanation [aux actions de Peter et Paul], giving them a certain validity, would be to do what Craven did in *Last House on the Left* (and Bergman before him): make them representatives of an oppressed, dispossessed lower class, ignorant and poor; Haneke presents them as well-spoken, well-dressed, educated, apparently from a background little different from the family's. A second explanation is given us by Paul, the dominant partner, in his heartbreaking account of Peter's family history of abuse, cruelty and oppression that has turned him into a psychological wreck – which turns out to be a macabre joke, a parodic sob-story enthusiastically acted out by Peter as Paul tells it. The two haven't even come to rob the house, purely to torment. » dans Wood, Robin (2008), « Michael Haneke: Beyond Compromise », *CineAction!*, n° 73/74, p. 54.

⁴¹⁵ « [T]he spectator becomes aware gradually that he is looking into a skewed mirror of his own situation. » selon Wheatley, Catherine, *op. cit.*, p. 10 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

⁴¹⁶ Serres, Michel (1980), *op. cit.*, p. 256.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 276.

lui-même d'ailleurs. Les spectateurs peuvent dès lors évoluer de la curiosité du film, qui exerce une certaine fascination, à son complet rejet : c'est une thématique que nous avons précédemment abordé dans *La Pianiste* (2001) de Haneke.

Dans ce chapitre s'est révélée une cruauté cinématographique moderne mentale, voire psychologique, comme nous l'avons vu en étudiant le sadisme et le masochisme. *La Pianiste* et *Funny Games* de Haneke nous ont permis de mettre en lumière une cruauté psychologique essentiellement dirigée vers les spectateurs grâce à l'étude de certains éléments constitutifs du cinéma de la cruauté, comme l'abjection, la démarcation du film pornographique ou encore le parasite.

Manifestement, Erika et l'ensemble des personnages de ces deux films n'évoluent pas : leur structure mentale est comme fossilisée. En effet, leur psychologie est sensiblement identique à l'issue de ces films. Le personnage mime des modèles de l'existence dans un monde politique et social donné ; à ce terme s'ajoute toute une polyphonie : celle de rite collectif et de monde social. Nous allons notamment voir dans le chapitre suivant comment *Caché* de Haneke et *Dogville* de von Trier mettent à mal le mythe de la personnalité stable. L'espace mental au cinéma, comme l'espace physique, fait l'objet d'un traitement esthétique diversifié dont les réalisateurs nous offrent un aperçu dans ces films. Visions rêvées, fantasmes délirants et paranoïas hallucinées composent le fond esthétisant de la cruauté sociale dans *Caché*.

CHAPITRE III

LA CRUAUTÉ SOCIALE

Comme nous l'avons analysé dans l'introduction, la cruauté n'est pas exclusivement physique. Si la cruauté sociale est certes différente de la cruauté physique, au sens où elle n'implique pas forcément la chaire déchirée, elle est cependant une forme de cruauté psychologique puisqu'elle peut inclure le sadisme ou l'humiliation, par exemple.

En 2009 Michael Haneke reçoit sa première palme d'or pour *Le Ruban blanc*, tourné en noir et blanc. *Le Ruban blanc* est l'histoire d'un village allemand, à la veille de la première guerre mondiale, où le réalisateur critique la défection de l'éducation.



Illustration 22: *Le Ruban Blanc* (2009) de Michael Haneke.

Les femmes et les enfants sont soumis à un ordre familial et religieux dictés par les hommes : le pasteur impose le jeûne à ses enfants mais aussi, à notre grande surprise, à sa femme. De quoi est-elle coupable ? Ainsi, dans ce village les enfants et les femmes sont considérés comme des êtres que l'on peut sacrifier, autrement dit des boucs émissaires. Il s'agit de voir comment la cruauté physique et psychologique quotidiennement infligée à ces enfants a pu se muer en une menace sociale, comment la défection de l'éducation parvient à un point où cela ne peut que craquer, que la cruauté se propage et infecte toute la société. La cruauté physique et psychologique se fait menace sociale lorsque la cruauté arrive à son acmé et que cela devient tellement insupportable que l'on voit dès lors les prémices d'une cruauté qui va s'étendre à toute la société.

Les mises en scènes impassibles de Haneke⁴¹⁸, dans des univers que l'on peut qualifier de carcéral, étouffent non seulement les personnages, mais aussi tout sentiment et volonté. Nous sommes confrontés à des personnages étouffés par une société rigide qui annihile leur individualité propre et à laquelle ils participent paradoxalement, comme dans *Caché* (2005) de Haneke ou encore *Medea* (1988) et *Dogville* (2003) de Lars von Trier. Von Trier filme une Médée (Kirsten Olesen) à la fois étrangère et asociale, rejetée par une société patriarcale et qui ne sait pas ce qu'elle doit faire. Le droit du plus fort se transforme, dans *Caché*, en droit du plus haut socialement et, dans *Dogville*, en droit du plus grand nombre qui se retournera en droit du plus grand nombre *armé*. Finalement, cela révèle la précarité de l'état social auquel se raccrochent désespérément Jason (Udo Kier) dans *Medea*, Georges (Daniel Auteuil) dans *Caché* ou encore Grace (Nicole Kidman) dans *Dogville*. Von Trier et Haneke élaborent une cruauté qui va contre nos illusions et, nous, spectateurs. Cela revient à questionner ce qu'est une société et quelle est sa fonction.

I. Mythes, rites et société

I. a. La cruauté sociale

Après ces deux précédents chapitres, l'un consacré à la cruauté physique au regard de *Trouble Every Day* et *Dans Ma Peau*, l'autre à la cruauté psychologique au regard de *Funny Games* et *La Pianiste*, nous étudierons ici en quoi la société a modifié la représentation de la cruauté au cinéma, et/ou vice versa, à la fois au sens où les spectateurs seront soumis à la cruauté et où aller au cinéma peut désormais se révéler être un acte cruel, comme nous allons l'explicitier, à la lumière des films *Medea*, *Dogville* et *Caché*.

Si nous avons choisi ces trois films pour illustrer ce chapitre, c'est certes parce qu'ils traitent de la cruauté sociale, mettant en lumière la cruauté des relations familiales et sociales de la société représentée dans le film (du diégèse), mais c'est avant tout parce que la cruauté sociale dans ces films se caractérise à la fois par une critique sociale et une critique du spectateur en tant qu'être sociale, nous obligeant à repenser la société dans laquelle le film, le réalisateur et les spectateurs s'insèrent, notamment

⁴¹⁸ Martine Beugnet et Elizabeth Ezra (2010) parlent de « the « aesthetic of restraint » of Michael Haneke » *op. cit.*, p. 13.

via une relecture du théâtre et des théories de Brecht et d'une interrogation quant à l'acte même d'aller au cinéma. Il est pertinent de faire une étude comparatiste de ces films puisqu'ils abordent différemment des thèmes comparables tels l'hospitalité ou encore la théâtralité et le traitement des personnages. La cruauté sociale proviendrait de la société, ou plus exactement, de nos propres projections mentales liées à l'idée de vivre en société, en quelque sorte la cruauté que l'on est prêt à endurer pour affirmer ou conserver un idéal de vie en société.

C'est dans ce chapitre que le concept de mythe devient vraiment important pour notre thèse. Nous mentionnions déjà dans l'introduction que le mythe a une fonction explicative qui dépend d'un pacte avec les spectateurs. Les mythes apparaissent ainsi comme un pacte avec une société donnée, une justification qu'une communauté se donne pour répondre aux questions de son identité. Nous allons analyser le mythe en tant que phénomène social, en commençant par un film qui utilise le mythe grec, puis deux films sur les mythes modernes : celui de la communauté pionnière américaine (ailleurs, passée) dans *Dogville* et celui de la famille bourgeoise (famille, confort, culture) dans *Caché*. Nous étudierons en quoi ces trois films abordent de manière différente le mythe. Nous allons donc aborder le côté social de la cruauté et la portée sociale du mythe dans *Medea* de von Trier, avant d'analyser les infléchissements que le réalisateur fait subir au mythe et ses apports personnels. L'utopie sociale dont rêve Jason dans *Medea* de von Trier et de Pasolini se fait menace sociale et à mettre en relation avec *Dogville* et *Caché*, deux films aussi à l'épreuve de l'utopie sociale (communautaire dans *Dogville*, bourgeoise dans *Caché*). Nous allons voir que le suicide-sacrifice des enfants de Médée se veut violence contre une société fermée, à l'instar de celui de Majid dans *Caché*. Nous réfléchirons alors à la manière dont nous sommes interpellés par le mythe social, notamment *via* l'acteur/sacrifice. Pourtant, le public, effaré par certaines scènes dramatiques de ces films, se demande pourquoi l'absurde exposé lui fait ressentir un humour (noir) avec une telle force et se tordre de rire à l'évocation des malheurs de Grace dans *Dogville*. La dernière partie de ce chapitre sera ainsi consacrée à l'absurde, en référence au théâtre de l'absurde, et à l'« *HUMOUR-DESTRUCTION* »⁴¹⁹ artaudien. Ces analyses filmiques vont amener à la compréhension et l'élaboration d'une cruauté sociale mythique moderne.

La cruauté se veut, sur des modes différents, interpellation des spectateurs dans les

⁴¹⁹ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 88.

films de Haneke et von Trier et se mue en une cruauté lucide qui mène les spectateurs à se désengager des mythes. Il s'agit par ailleurs de les questionner, à savoir si la démocratie et/ou l'intelligence peuvent éliminer la cruauté de la société, ou encore, comme le pensait le philosophe des Lumières Jean-Jacques Rousseau⁴²⁰, si la cruauté est intimement liée à la vie en société. Le fait même d'être en société condamnerait non seulement les êtres mais encore tout ce qui existe : le monde serait dégradant. Il existe également un moyen terme moins essentialisant qui poserait que la société que nous connaissons est cruelle et pour certaines raisons, sans supposer qu'elles soient inéluctables. L'anthropologue Lévi-Strauss écrit dans « La Structure des Mythes » (1955) :

On vient de distinguer la langue et la parole au moyen des systèmes temporels auxquels elles se réfèrent l'une et l'autre. Or, le mythe se définit aussi par un système temporel, qui combine les propriétés des deux autres. Un mythe se rapporte toujours à des événements passés : « avant la création du monde, » ou « pendant les premiers âges, » en tout cas, « il y a longtemps. » Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que ces événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur.⁴²¹

Le mythe social est selon Lévi-Strauss une projection dans l'intemporel, qui tend vers l'essentialisme, ou bien est poussé vers lui. Nous avons analysé dans l'introduction de cette thèse plusieurs approches à l'idée de mythe, spécifiques et importantes, et plus on se rapproche des mythes de la cruauté, plus ils se révèlent être des mythes sociaux contemporains ; même dans *Medea* qui fait appel au mythe grec. La cruauté essentielle est dès lors pensée comme implication des spectateurs et comme cruauté envers les mythes anciens qu'elle entend combattre et détruire.

C'est là tout le paradoxe de la cruauté et l'un des principaux dangers de la représentation : la cruauté est protéiforme, à la fois destructrice des mythes et mythe potentiel. Si le mythe social est détruit par la cruauté, elle risque d'en devenir un à son tour : cela signifie donc que le mythe tente d'ériger la cruauté en un mythe immuable et sans moyen d'être questionné. La cruauté est bien un mythe que l'on peut détruire, néanmoins il faut prendre garde de ne pas ériger la cruauté en un contre-mythe aussi essentiel, inhabitable que ne l'est celui de la bonne conscience dans *Dogville* et *Caché*. La direction particulière de ce chapitre est aussi de

⁴²⁰ Cf. par exemple Rousseau, Jean-Jacques (1965, [1755]), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Gallimard: Paris.

⁴²¹ Lévi-Strauss, Claude (1955), *op. cit.*, texte annoté par Benware, Elizabeth, oct.-déc. pp. 428-444.

considérer le film(-mythe) *Medea* (1988) de Lars von Trier qui aborde explicitement l'idée de mythe et qui est bien conscient de devoir questionner cette mythologie. *Medea* de von Trier est un film qui s'inscrit dans le filon de cette recherche sur les mythologies filmiques de la cruauté. Si les films de notre corpus n'invitent pas les spectateurs à ce qu'ils acceptent les actions meurtrières comme allant de soi, en un nouveau mythe consolateur de la cruauté, nous allons voir que cela dépend avant tout des spectateurs.

Au centre des théâtres latins trônait l'autel de Dionysos, dieu de la représentation tragique de la vie, ce qui signifie que ce théâtre tentait de revivifier l'aspect religieux, à faire que les spectateurs renouent leur relation au sacré. Le théâtre grec est né du passage du *mythos* au *logos* : la *polis* entre alors dans un processus d'autonomie où les habitants édictent des lois pour eux-mêmes comme l'explique Jean-Pierre Vernant, grand anthropologue des mythes grecs, dans une interview accordée au *Monde* (mars 2005) :

la naissance de la tragédie est inséparable de l'organisation civique, de l'élaboration de la démocratie athénienne. C'est la période où, dans les cités grecques, s'institue le droit. Où sont fondés des tribunaux, composés de citoyens, chargés de porter des jugements. [...] [L]es héros mythologiques, célébrés comme des valeurs, sont désormais mis en question. La tragédie arrive à ce moment-là. [...] On peut ainsi dire qu'avec la tragédie, c'est la cité qui se joue elle-même devant le public. [...] C'est donc bien l'ensemble du corps social qui est rassemblé en un lieu institué et construit à cet effet.⁴²²

Vernant met en lumière l'aspect spécifiquement social du mythe où « Jouer, dès l'antiquité grecque, c'est re-jouer, c'est re-vivre, le temps des Grandes Dionysies ou des Lénéennes, les mythes où s'enracine la vie de tous les jours, et c'est, en vivant une nouvelle fois avec les héros-ancêtres de son peuple, vivre tous ensemble, refonder, à chaque liturgie, chaque année, Athènes. »⁴²³ Cependant, il remarque dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (1972) que « le genre tragique fait son apparition à la fin du VI^e siècle lorsque le langage du mythe cesse d'être en prise sur le réel politique de la cité. »⁴²⁴

Le moment tragique est donc celui où une distance s'est creusée au cœur de

⁴²² Darge, Fabienne (2005), « Jean-Pierre Vernant, aux racines de l'homme tragique », *lemonde.fr*, propos recueillis par, mars 2005, p. 28.
http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/03/14/jean-pierre-vernant-aux-racines-de-l-homme-tragique_401542_3246.html.

⁴²³ Souiller, Didier [sous la direction de] (1997), *op. cit.*, p. 170.

⁴²⁴ Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre (1972), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero: Paris, p. 7.

l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et politique d'une part, les traditions mythiques et héroïques de l'autre, les oppositions se dessinent clairement, assez courte cependant pour que les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse de s'effectuer.⁴²⁵

Nous allons voir pourquoi von Trier revient au mythe antique et finalement ce qu'est le mythe aujourd'hui, comment il repense le mythe aujourd'hui. On se demandera également pourquoi le réalisateur se sent obligé d'explicitier le mythe et ce qu'il y gagne en le faisant. Ce qui nous intéresse, c'est ce que von Trier, avant lui Pasolini et après lui Bertrand Bonello (*Tiresia*, 2003, où nous analyserons le sens du sacrifice, différent de celui de von Trier) par exemple, fait de ce mythe antique : les infléchissements qu'il lui fait subir, les modifications des faits narrés et ses apports personnels. En effet, les mythes sont des phénomènes sociaux, choisis par une société, à l'origine d'habitudes sociales. Les mythes antiques, déjà, étaient perçus comme un phénomène social, puis comme nous allons l'étudier, recyclés par la modernité pour des raisons sociales. Comme nous l'avons vu, les mythes et la tragédie rétablissent la cruauté mythique dans laquelle se reconnaissent les spectateurs contemporains⁴²⁶ : c'est la cruauté de l'inéluctabilité. C'est le principe même de la tragédie : dans *Médée*, les spectateurs savent que Médée va dépecer son frère, tuer Créuse, le roi et ses propres enfants et pourtant les spectateurs ne peuvent empêcher ces actes, jusqu'à être confrontés à ces meurtres. Jean Giraudoux a beau écrire que *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), il est néanmoins obligé de rejoindre le scénario originel. Et la guerre mondiale avait bien lieu, aussi.

Cette même utilisation des mythes antiques par les réalisateurs n'est pas une simple coïncidence : il s'agira de se demander pourquoi nous pouvons parler de réalisateurs de la cruauté ; manifestement, ils font eux-mêmes un lien entre leurs films. Nous verrons ce qu'ils en disent, à la lumière des théories de Pasolini ou encore des études de Biro. On se demandera par ailleurs si ce que von Trier voit dans les mythes est pareil à ce que Barthes et Eliade y voient. On va étudier en quoi ses visions sont plus proches de celles de Barthes et des mythes modernes. La question du mythe est centrale, les réalisateurs le savent, en parlent et forcent les spectateurs à regarder ce

⁴²⁵ Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre (1972), *op. cit.*, p. 16.

⁴²⁶ *Le Monde* (mars 2005), le journal propose sept spectacles mythiques à voir : *Ajax* de Sophocle (mis en scène par Bérangère Jannelle à Villeneuve-d'Ascq), *Les Bacchantes* d'Euripide (André Wilms, Paris), *Le Sang des Atrides* d'Eschyle (Jean-Michel Rabeux, Paris, Toulouse), *Médée-Matériel* d'Heiner Müller (Anatoli Vassiliev, Nanterre), *Médée* de Sénèque (Zakarya Gouram, Vanves, Clichy), *Electre* de Sophocle (Claude Bardouil, Toulouse) et *Hécube* d'Euripide (Andonis Vouyoucas, Marseille).

qu'est un mythe. Il est intéressant de constater que ces réalisateurs de la cruauté se soient intéressés aux mythes antiques : on peut donc supposer un lien.

Dans ce chapitre, nous allons tout particulièrement étudier un mythe, celui de Médée. Nous avons choisi d'analyser ce mythe antique car Pasolini et von Trier l'ont choisi premièrement et il s'agira de comprendre pourquoi. Si le « destin [d'un personnage tragique], c'est de subir les conséquences nécessaires d'une erreur qui aurait pu être évitée, s'il avait su lire à temps le sens de ses actes, comme le spectateur, lui, peut les lire au moment où ils sont re-présentés »⁴²⁷, nous voyons bien que cela ne s'applique pas à Médée dont le meurtre de ses enfants est un choix, une mauvaise décision humaine, contrairement aux autres infanticides antiques dont les tueurs sont pris de folie, souvent divine, tels Hercule ou encore Agavé qui dépèce son fils Penthée lors des bacchanales. Le retour aux mythes grecs de nos jours semble significatif : von Trier transpose ce mythe antique dans la modernité en questionnant la transmission et la survivance des mythes de nos jours. Qu'est-ce que le mythe de Médée a à nous dire aujourd'hui ? Médée est un mythe social car elle est aussi une victime sociale.

Nous allons analyser comment von Trier historicise ce mythe antique en l'ancrant dans notre histoire à l'aide d'une intertextualité contemporaine, en faisant de Médée une femme quotidienne. Il existe aussi des allusions implicites dans *Medea* à une imagerie qui peut à la fois s'interpréter comme médiévale ou chrétienne. Le Christ sur la croix est un mythe cruel et social qui présente de nouvelles problématiques absentes, évidemment, dans l'antiquité. Jésus, homme abandonné, instaure un nouveau tragique lié au fait même de vivre (culpabilité, mort), mais également une nouvelle temporalité : la crucifixion fonde la mesure de l'histoire du monde occidental. Les mythes et l'histoire sont deux univers contradictoires : l'écriture de l'histoire, ce que l'on nomme l'historiographie, est une tentative de restituer le passé ; la pensée occidentale est alors du côté de l'histoire vraie (*history*). Mais l'historien au cours de ses recherches se confronte aussi aux sources mythographiques (*story*) du monde classique. Leurs rapports sont donc ambigus, c'est pourquoi la modernité va élaborer une nouvelle approche entre les mythes et l'histoire ; le cinéma va ainsi réfléchir aux *liaisons dangereuses* entre histoire profane et mythe sacré. Von Trier change le contexte de ce mythe antique, prenant

⁴²⁷ Souillier, Didier [sous la direction de] (1997), *op. cit.*, p. 173.

pour référence celui des plaines de Jutland et faisant désormais de Médée une sorcière asociale qui évolue dans les terrains vagues. Médée est « l'étrangère », une femme ignorée par la patriarchie.

Modernité et postmodernité

Selon Eliade : « la connaissance de l'origine et de l'histoire exemplaire des choses confère une sorte de maîtrise magique sur la chose »⁴²⁸, il s'agira néanmoins de nuancer, de différencier l'histoire (*history*) de l'histoire (*story*), l'histoire personnelle de Médée de l'histoire exemplaire des choses. *Le mythe de l'éternel retour* (1949) d'Eliade est d'ailleurs « traversé [...] dans toute sa profondeur par la nostalgie du mythe de la répétition éternelle »⁴²⁹. L'anthropologue semble en faire l'apologie⁴³⁰. Cependant, il faut noter que *Le mythe de l'éternel retour* et les conceptions historiques d'Eliade datent de 1949 : c'est un livre se référant aux grands narratifs et qui se veut moderne (modernité). Nous allons analyser l'idée de l'éternel retour dans le chapitre suivant. La modernité, que le nazisme et ses conséquences vont mettre en crise, se lie surtout à la période de l'entre-deux-guerres, porte l'histoire du progrès technique et une tendance vers la perfection, notamment celle de l'espèce humaine. C'est aussi le temps des grandes narrations. Ce qui nous intéresse dans la modernité puis la postmodernité, c'est avant tout qu'il s'élabore entre ces deux tendances une différence majeure dans la façon d'appréhender les mythes : de la confiance en les mythes, symboles de la haute culture, à la crise des mythes. D'après Max Silverman, dans *Facing Postmodernity* (1999), la grande histoire a disparue ; la postmodernité nous rappelle indéfiniment que nous avançons dans le temps des incertitudes personnelles et sociales :

we are, as the philosopher Jean-François Lyotard (1979) famously remarked, at the « end of grand narratives ». Krzysztof Pomian (1990) observes that the transformation from the age of « isms » to the age of « posts » signifies the passage from an age of confidence and certainty to one rooted in fear and uncertainty.⁴³¹

⁴²⁸ Eliade, Mircea (1963), *op. cit.*, p. 116.

⁴²⁹ Eliade, Mircea (1969, [1949]), *op. cit.*, p. 171.

⁴³⁰ « C'est que grâce à cette vue [de l'éternel retour par les « primitifs »] des dizaines de millions d'hommes ont pu tolérer, des siècles durant, de grandes pressions historiques sans désespérer, sans se suicider [...] » selon Eliade, Mircea (1969, [1949]), *op. cit.*, p. 165.

⁴³¹ Silverman, Maxim (1999), *Facing Postmodernity : Contemporary French Thought on Culture and Society*, Routledge: London, p. 5.

Cette position met en lumière le caractère ambigu de la postmodernité : « The sociologist and major theorist of postmodern times, Zygmunt Bauman (1991b), has characterized postmodernity as both chance and menace. »

Les traumatismes de la première Guerre Mondiale ne sont pas seulement physiques, mais aussi psychologiques : la littérature d'après-guerre est sensiblement celle d'une crise ; crise politique, sociale et psychologique. Les mythes persistent pendant et après la seconde guerre mondiale, puis reviennent sur le devant de la scène dans les années 60. Il ne s'agit pas de faire une analyse exhaustive de la modernité mais de prendre conscience de ce qui a nourri la postmodernité, de remarquer que le contexte a changé et par conséquent que la façon de parler des mythes a évolué, avec notamment un retour au théâtre grec. Les œuvres mythiques des années 60 portent un autre regard sur la civilisation classique : Sartre avec *Les Troyennes* (1965), soit trois ans après la guerre d'Algérie, réinterprète la pièce d'Euripide en faisant cette fois d'Hécube une femme décidée à lutter contre toutes guerres coloniales. Puis les années 80 marqueraient la fin de la modernité (1989, la guerre froide), « the « end of grand narratives » ». Cependant, le mythe est aussi une sorte de grand narratif. La manière de regarder les mythes change radicalement : la postmodernité sonne l'ère de la suspicion par rapport aux grandes narrations, comme nous le verrons avec *Medea* de von Trier.

On pourrait dès lors supposer que les mythes seraient aussi en crise, raison pour laquelle les réalisateurs les utilisent sans doute. En effet, la modernité a vu (re)naître un engouement pour les mythes de la nation, oscillant entre deux tendances funestes : l'histoire comme destinée et la mythification de la nation. C'est aussi une manière d'interroger notre époque qui a vu (re)naître le sacré du politique. Lorsque l'histoire (*history*) et les mythes (*story*) s'unissent (Jésus, Cléopâtre, Napoléon, Hitler), il s'opère une perversion du mythe et de l'histoire perçus dès lors comme une geste mythifiée d'individus mythifiés. Le cinéma va alors tenter de confronter lucidement mythe et histoire : von Trier historicise la cruauté en détruisant les connotations du mythe antique par le biais d'une autre histoire (*story*) qui va s'opposer à toute reformulation de mythe sociaux. Désormais, bien loin des fantasmes collectifs qui avaient nourri les décennies précédentes et des représentations symboliques qui

auraient pu influencer la vie sociale, la littérature et le cinéma⁴³² font place à un monde évanoui pour des personnages évanescents, se débattant dans une société féroce qui les ignore superbement à la manière de *Medea* (1988) de von Trier, jalon de notre réflexion postmoderne. Et de la destruction moderne à la destruction postmoderne « l'apocalypse meurtrière offre sa face lyrique, avant que tout ne sombre dans le vomissement. »⁴³³ Le retour aux mythes de nos jours mettrait en lumière d'une façon plutôt pessimiste nos rapports à nous-même, aux autres, au monde et finalement à notre histoire.

Absence de *catharsis*

Il s'agit maintenant de se demander si von Trier a utilisé les mêmes effets cathartiques que ceux des mythes antiques en adaptant *Medea*. Comme on l'a vu, les mythes se présentent aux spectateurs comme des images cathartiques de compensations et la cruauté contemporaine pourrait venir d'une absence de *catharsis* : von Trier met en scène des personnages déviants, que le film ne fait pas triompher, ni ne détruit. Ce film pourrait mener les spectateurs dans les limites d'un monde manichéen, à faire qu'ils acceptent les actions meurtrières punitives comme quelque chose de nécessaire, peut-être de bon et finalement leur faire ériger un nouveau mythe consolateur de la cruauté *via* les rituels punitifs. Comme le remarque Dumoulié dans *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, la tragédie pourrait encourager les spectateurs à accepter la cruauté en un « retournement de l'effet tragique » car :

La tragédie n'a finalement pas de but curatif ; au contraire, elle est un critère sélectif entre le « faible » et le « fort » [...]. Le danger est celui d'un retournement de l'effet tragique : l'affaiblissement des instincts, en un sens, la victoire de l'interprétation « classique » de la *catharsis* au service de la morale des « faibles ». ⁴³⁴

⁴³² Catherine Wheatley parle même de « post-postmodern period » : « Much has been made in in scholarly literature of Haneke's allegiance to modernist filmmaking traditions, and yet he is working in a postmodern period (or perhaps even a « post-postmodern period »): a time when the joys of the cinema, as celebrated by François Truffaut and the young Jean-Luc Godard are passed; when the ideologically pernicious potential of the cinema has been discovered, dismantled and discussed; when critics such as Jean Baudrillard and Slavoj Žižek can write of the disruption between the « virtual » and the « real ». » selon Wheatley, Catherine, *op. cit.*, p. 12 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

⁴³³ Kristeva, Julia (1980), *op. cit.*, p. 177.

⁴³⁴ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, pp. 56-58.

Artaud, lui-même, semble au fur et à mesure de ses écrits se désillusionner et en promettant le retour de la tragédie⁴³⁵, annihile toute *catharsis* possible. Il est légitime de se demander si on peut encore parler de tragédie si elle exclut la *catharsis* : peut-on lui donner ce nom ? Cette tragédie moderne sans *catharsis*, difficile à concevoir, se révèle en fait être un drame, notre drame moderne « presque banal » :

Le postmoderne est plus près de la comédie humaine que du malaise abyssal. L'enfer tel quel, exploré à fond dans la littérature d'après-guerre, n'a-t-il pas perdu son inaccessibilité infernale pour devenir lot quotidien, transparent, presque banal – un « rien » - comme nos « vérités » désormais visualisées, télévisées, et en somme pas si secrètes que cela... ? Le désir de comédie vient aujourd'hui recouvrir – sans pour autant l'ignorer – le souci de cette vérité sans tragédie, de cette mélancolie sans purgatoire.⁴³⁶

Comme nous l'avons analysé dans l'introduction, Artaud avec « Le Théâtre de la Cruauté » veut évacuer la société. Certes, le mythe antique de Médée est cruel, mais chez von Trier, c'est le côté fait divers dans ce mythe qui l'emporte (meurtre passionnel et double infanticide de Médée). Ce mythe antique devient particulièrement cruel lorsque la cruauté se lie à la postmodernité (capitalisme) et qu'il met en lumière une cruauté qui nous concerne tous : une société patriarcale et le rejet de l'Autre vu comme l'« étranger », par exemple. Les films du corpus sont emplis de références, évidentes ou occultées, montrant les développements scabreux de l'histoire contemporaine où de multiples facettes sont abordées, non seulement politique, mais aussi sociologique et ethnographique. Les mythes antiques revisités par la postmodernité sont dès lors plus cruels. Ceci est une manière d'historiciser le mythe de Médée : le réalisateur historicise le mythe en rendant compte de notre réalité historique, en mettent en lumière des phénomènes conjoncturels actuels. Cela met en interaction le mythe sacré avec les inégalités, finalement, quotidiennes et banales, rapprochant notre société à une « nouvelle Préhistoire »⁴³⁷.

Comme nous l'avons vu avec Barthes, si les mythes sont toujours historiques, ils tentent néanmoins de sortir de l'histoire ; les mythes sont anhistoriques *par vocation*

⁴³⁵ Antonin Artaud : « Je promets un âge tragique : l'art suprême de l'acquiescement à la vie, la tragédie, renaîtra, lorsque l'humanité aura derrière elle la conscience des guerres les plus dures, mais les plus nécessaires, sans en souffrir », (1978), *op. cit.*, Tome VIII, p. 289.

⁴³⁶ Kristeva, Julia, (2011, [1987]), p. 264.

⁴³⁷ Pasolini, Pier Paolo (1963), interview pour *L'Unità* : « Una orrenda « Nuova Preistoria » sarà la condizione del neocapitalismo alla fine dell'antropologia classica, ora agonizzante. L'industrializzazione sulla linea neocapitalistica disseccherà il germe della Storia. » / « Une horrible « Nouvelle Préhistoire » sera la condition du néocapitalisme à la fin de l'anthropologie classique, actuellement agonisante. L'industrialisation selon la ligne néocapitaliste desséchera la graine de l'histoire. » Traduit par Alison Smith.

et à les faire rencontrer des réalités très historiques, sociologiques et évitables, le réalisateur les datent et donc les historicisent d'une façon irrévocable. Il s'agira d'étudier cette interaction mythe sacré/inégalités de tous les jours et les effets engendrés. Nous allons voir comment von Trier met en contact les mythes et l'histoire (intertextualité chrétienne, médiévale) avec assez de conscience pour que l'interaction de ces mythes et de l'histoire nous fasse réfléchir, justement, à propos de notre besoin de mythes et leurs dangers, surtout quand c'est lié à la cruauté. Comme analysé dans l'introduction, le mythe est une histoire qui se répète, mais dont la structure reste la même, même si elle change un peu. C'est une structure similaire qui revient dans le mythe antique et tous les films de notre corpus : des personnages déviants qui ne triomphent pas, comme Médée qui accomplit sa vengeance, désespérée. Ou encore, des personnages objets de la vengeance, autrement dit des boucs émissaires, à l'instar de ses fils. Les différents rituels qui parcourent ce film construisent une histoire de la destruction sans fin, en un mythe cruel : c'était déjà pertinent dans les films analysés jusqu'ici. Selon Eliade dans *Aspects du mythe* (1963) : « il existe aujourd'hui la peur, de plus en plus menaçante, d'une Fin catastrophique du Monde amenée par les armes thermo-nucléaires »⁴³⁸ d'où un probable « processus de revalorisation du mythe de la Fin du Monde »⁴³⁹. Ceci est également valable au XXI^e siècle où l'autodestruction du sujet est devenue l'équivalent de la fin du monde, nous y reviendrons dans le chapitre IV.

Les spectateurs contemporains pourraient accepter la cruauté comme Médée et son fils aîné qui acceptent le mythe de la destruction. Les films analysés tout au long de cette thèse revivifient la structure et les motifs des mythes de la cruauté : le recyclage de personnages ou d'événements, la construction rituelle, les thèmes récurrents de films en films, les gestes et propos répétés. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur la signification de ce genre de répétition et comment cela rentre dans le contexte général des films.

⁴³⁸ Eliade, Mircea (1963), *op. cit.*, p. 95.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 97.

I. b. Médée

Medea est un mythe ancien, bien que modernisé plusieurs fois : un mythe de la vengeance. Ce mythe a évolué à travers le temps, les mythes sont en effet toujours historiques. S'il existe une tentation de raconter l'histoire de manière mythique, il ne faut pas oublier que l'historicité continue : le fait que les mythes sont historiques, ou dans l'histoire, est d'une importance majeure car comme nous le rappelle Tarja Laine : « We are all responsible, because we all have the responsibility to think of ourselves in relation to representations of things past. »⁴⁴⁰ Médée est un personnage secondaire dont l'histoire a fini par nous emballer, d'où la possibilité d'ambivalence. Ce mythe était négatif, ou du moins ambigu, même à l'origine, car si Médée a commencé par n'être que l'adversaire/femme fatale pour le héros Jason⁴⁴¹, déjà avec Sénèque ce n'est plus le cas : il fait de Médée l'incarnation de la cruauté, désespérée de n'avoir pas plus d'enfants à tuer.

L'histoire fondamentale de *Médée* (-431) d'Euripide est celle de Médée qui fait de ses enfants les instruments de sa vengeance. Jason cherche à reprendre son trône et, accompagné des argonautes, triomphe en Colchide d'une série d'épreuves, de prime abord impossibles, grâce à Médée. Cette jeune femme magicienne, nièce de Circé, est tombée sous le charme de Jason avec qui elle s'enfuit. Ils partent ensemble à Corinthe, mais Jason décide alors de se remarier avec Créuse, fille du roi Créon, abandonnant Médée et leurs deux garçons. Médée et ses enfants sont bannis de Corinthe, le roi accordant à Médée une journée afin qu'elle puisse préparer son départ. Le roi Égée, en voyage, promet à Médée un refuge à la condition qu'elle exauce son désir d'enfant. Médée donne à ses enfants des appareils pour qu'ils les offrent en cadeaux à Créuse afin que celle-ci accepte les enfants. Cependant, ce sont des cadeaux empoisonnés qui tueront Créuse et son père. Après ce meurtre, Médée, appelle ses enfants qu'elle tue en coulisse. Jason arrive et Médée l'abandonne à son infortune.

Depuis Euripide, il y a eu plusieurs versions de l'histoire de Médée, notamment celle de Sénèque⁴⁴², précepteur de Néron, qui élabore à la fin de sa vie des pièces

⁴⁴⁰ Laine, Tarja, *op. cit.*, p. 254 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

⁴⁴¹ Cf. Ovide, *Les Métamorphoses* [texte établi et traduit par Lafaye, Georges (1976)], T. II (vol. VII), Les Belles Lettres, Librairie Archaion: Bruxelles.

⁴⁴² « Sénèque représente le dépassement et la négation des formes du théâtre grec, école, en comparaison, de lucidité, de maîtrise et de pensée de la condition humaine. Pour les Latins anciens,

mythiques et propose une nouvelle version de *Médée* plus violente et sanglante : désormais la cruauté se fait visible et Médée tue ses enfants sur scène, devant les yeux des spectateurs. On passe de la *crudelitas*, « faire souffrir », d'une cruauté à la fois physique et psychologique à *cruor*, le « sang qui coule », la chair sanglante et déchirée. D'Euripide à Sénèque, les spectateurs évoluent d'une cruauté pudiquement narrée :

Le coryphée - Tes deux enfants sont morts, frappés de la main de leur mère.
Jason - Ai-je bien entendu ? Dieux, que dis-tu ? ah ! C'en est trop.
Le coryphée - Tes enfants, ton souci, sache-le, ne sont plus.⁴⁴³

à une cruauté volubile spectaculaire : « Je suis Médée ; mon génie a grandi dans le mal : je suis heureuse, oui, heureuse d'avoir ravi la tête de mon frère, heureuse d'avoir dépecé son corps, d'avoir dépouillé mon père du trésor sacré qu'il gardait jalousement, heureuse d'avoir armé des filles pour leur faire tuer leur vieux père. [...] que mon odieux époux n'a-t-il pas déjà quelques enfants de ma rivale »⁴⁴⁴, « que n'ai-je mis au monde quatorze enfants ! J'ai été trop stérile pour ma vengeance. »⁴⁴⁵ Si les spectateurs pouvaient ressentir de la pitié pour la Médée d'Euripide, celle de Sénèque fait place au déchaînement de haine qu'inspire tout crime odieux. Médée, aveuglée par sa colère, finit par devenir *Némésis*, déesse de la vengeance, et par là même l'incarnation de la vengeance en n'étant que délire meurtrier.

Médée donnera lieu à de nombreuses pièces et opéras à travers les siècles, néanmoins ce n'est pas le sujet de cette thèse que d'énumérer toutes les versions du mythe⁴⁴⁶. Cependant, il importe de noter que Pier Paolo Pasolini et Lars von Trier, deux réalisateurs qui ont rendu explicite leur intérêt pour le mythe et pour la cruauté du contemporain, ont proposé une version cinématographique du mythe de Médée. Nous allons aborder quelques aspects du mythe de Médée, celui de Pasolini (1969), afin de faire ressortir la position différente de von Trier. En étudiant les différents thèmes que Pasolini utilise, comme la circularité ou encore en opposant le

déjà, Livius Andronicus, Ennius, Pacuvius, Accius, les mythes grecs ne sont qu'un réservoir d'histoires terribles et abominables, ils y puisent avec prédilection l'atroce et l'inhumain, le tragique est pour eux un festin d'Atrée et de Thyeste, où l'homme se repaît sur scène de son propre sang. » dans Souiller, Didier [sous la direction de] (1997), *op. cit.*, p. 174.

⁴⁴³ Euripide, *Médée* [texte présenté, traduit et annoté par Delcourt-Curvers, Marie (1962)], Gallimard, Pléiade: Paris.

⁴⁴⁴ Sénèque, *Médée* [texte établi et traduit par Hermann, Léon (1968)], Les Belles Lettres, Budé: Paris, lignes 910-20.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, ligne 955.

⁴⁴⁶ En 1980, Mimoso-Ruiz, Duarte (1980), en recense plus de 300 dans *Médée antique et moderne*, Ophrys: Paris.

primitivisme à la modernité, nous mettrons en lumière ceux que privilégie von Trier (homme/femme, société/étranger, pouvoir/exclusion, culture dominante/barbare). Selon Biro dans *Mythologie profane, cinéma et pensée sauvage* :

Les Fruits du Paradis, Le Jeu de la Pomme, de Chytilova, la *Médée*, l'*Œdipe* et le *Décameron* de Pasolini, l'*Electre* de Jancso ont, sans équivoque, choisi des mythes figés pour points d'appui, ils les traitent comme des axiomes afin de leur donner, dans le cours du traitement une interprétation qui prolonge leur intention mythique.⁴⁴⁷

Les deux films sont sociaux mais proposent des approches différentes et si Pasolini « prolonge [l']intention mythique » du mythe de Médée, nous verrons comment et pourquoi von Trier historicise son film.

En 1988 la télévision danoise demande à von Trier d'adapter un scénario non utilisé du réalisateur Carl Dreyer⁴⁴⁸, il réalise *Medea*. Comme le commente von Trier : « So I used his [Dreyer] script and lines as a starting point, but changed it so that it took place in a Nordic setting. I'm not sure, but I think Dreyer had planned to film the introduction in Greece »⁴⁴⁹. Pasolini quant à lui filme *Medea* en Turquie et en Italie, se rapprochant ainsi du mythe antique, avec la célèbre cantatrice Maria Callas dans le rôle-titre. La Médée de von Trier, du fait qu'elle est incarnée par une actrice inconnue, est alors une figure ordinaire et donc plus quotidienne, nous y reviendrons. Von Trier historicise le personnage de Médée qui incarne désormais une figure de la femme quotidienne, une mauvaise mère luttant contre ses instincts maternels.

L'ajout majeur de Pasolini à la version d'Euripide est la jeunesse de Jason et Médée. Le film débute par l'éducation mythique de Jason (Giuseppe Gentile) par un centaure affirmant « tout est sacré », puis une ellipse narrative nous donne à voir Jason adulte ; le centaure n'est plus qu'un homme se disant « un menteur ». La conquête de la Toison d'Or par Jason est alors la reconquête de son trône et l'affirmation du pouvoir patriarcal. Jason débarque en Colchide où il rencontre Médée.

What Pasolini has added to the original is a direct representation of both Jason's youth and Medea's life in Colchis. [...] [I]t gives explicit emphasis to the earlier lives of both characters [...]. Jason's "childhood" is associated with "prehistoric" Colchis. And the "exile", Jason's gradual entry into civilization (read: the patriarchal order), finds as its corollary Medea's gradual loss of power as she moves further

⁴⁴⁷ Biro, Yvette (1982), *op. cit.*, p. 182.

⁴⁴⁸ Dreyer que Stig Björkman (2003b) nomme d'ailleurs l' « un des dieux domestiques de von Trier », dans « Dans les coulisses de *Dogville* » [Trad. Talboom, Godfried], *Les Cahiers du Cinéma*, n° 579, p. 40.

⁴⁴⁹ Björkman, Stig (2003, [1999]), *Trier on von Trier*, Faber and Faber: London, p. 112.

away from Colchis.⁴⁵⁰

Une attraction réciproque lie Médée et Jason chez Pasolini. Cette mutuelle fascination est aussi celle de leurs deux mondes, ancien et nouveau. Le rôle sacré de Médée est important dans ce film car, prêtresse en Colchide, elle assure le sacrifice humain d'un jeune homme dont le corps morcelé est mis en terre à différents endroits afin d'assurer la régénération du monde, celui des saisons, d'un temps cyclique. Médée est ainsi « libre d'annuler sa propre « histoire » par l'abolition périodique du temps et la régénération collective. »⁴⁵¹ La Médée de Pasolini montre donc le changement du rapport à la nature et à la sacralité ; selon Christophe Mileschi⁴⁵², Médée c'est la « vie comme réalité sacrée ». Le personnage éponyme est enfermé dans un temps cyclique sacré, ce que von Trier ne va pas reprendre. L'historicisation (présente) vient du fait que Pasolini oppose les deux conceptions du temps, pas forcément à l'avantage du moderne.

[Dans *Medea* de Pasolini] The sense of « otherness » is achieved through a variety of techniques: the soundtrack, a cacophony of percussive and wind instruments, as well as manipulated insect sounds and human chantings; the costuming, unusual, at times beautiful and at others bizarre; the breathtaking rugged terrain (the film was shot on location in Turkey); and finally the style in which it is shot and edited.⁴⁵³

En sacralisant le passé (enfance, en opposant primitivisme et modernité) et en faisant appel à la circularité, Pasolini établit le patriarcal comme allant de soi, tel un mécanisme universel de l'histoire (*history*) et de nos pensées ; par là même, il renforce le mythe social patriarcal en un nouveau mythe consolateur de la cruauté : « plus rien ne peut être fait désormais » seront les derniers mots de Médée s'immolant.

Medea de von Trier se situe au moment où Jason (Udo Kier), qui rêve d'être roi légalement, répudie Médée (Kirsten Olesen) afin d'épouser Glauce (Ludmilla Glinska), fille du roi Créon (Henning Jensen). La première image de ce film est celle de Médée sur le sol, comme endormie, la caméra au-dessus d'elle : le contraste de milieu, fondamental pour Pasolini, ne joue guère pour von Trier. Si chez Pasolini nous avons accès à la jeunesse de Médée et à sa vie en Colchide, celle de von Trier

⁴⁵⁰ Irwin, Anthony (1987), « Pasolini's *Medea*: The Power of Disruption », *CineAction!*, n° 8, pp. 16-17.

⁴⁵¹ Eliade, Mircea (1969 [1949]), *op. cit.*, p. 176.

⁴⁵² Traducteur et auteur de la préface du livre *MÉDÉE* de Pier Paolo Pasolini. Propos disponible sur le DVD.

⁴⁵³ Irwin, Anthony (1987), *op. cit.*, p. 17.

se réveille et s'accroche désespérément à la terre, entourée d'une mer grise, froide et inhumaine : cette dureté est le signe caractéristique du film. La mer fait que l'histoire de Médée commence (et finira) sous le signe de la perte. Selon von Trier : « The idea was for her to hold her breath as the water rose. [...] I imagined that she was holding in all her anger and rage by holding her breath. That enormous rage she feels and carries within her. »⁴⁵⁴ Von Trier va jusqu'à retravailler les couleurs à la *paintbox*, ce qui transforme chaque image en une peinture vivante, un décor théâtral : « We toned the colours in the first version in the laboratory, then ran the refilmed version through the lab a second time. We kept toning down the colours more and more. »⁴⁵⁵ Von Trier, en créant un décor, enlève de cette façon le réalisme aux spectateurs.

Jason est un homme doublement arriviste dans ces deux films et qui espère dorénavant une position sociale en faisant *un beau mariage*⁴⁵⁶. Jason en se remariant devient un *citoyen* de cette société, un *citoyen* à part entière puisqu'il y sera le roi. Chez Pasolini et von Trier, Jason est l'homme des espaces publics et royaux. En effet, Jason est un être social : il parle à d'autres personnages, nouant de cette manière des liens sociaux. Par le mariage, célébré par les ascendants et légitimé par des descendants, Jason se retrouve au milieu du schéma social traditionnel. Il faut noter que les principales scènes de groupes chez von Trier sont avec Jason. Médée dans ces deux films reste dans ses opinions internes, parle peu ; son identité ne se construit pas par rapport aux autres. Elle est un personnage isolé, solitaire et asocial, voire qui s'efface à un certain moment, notamment lorsqu'elle se rabaisse chez von Trier à prôner l'inconstance féminine afin d'obtenir l'approbation de Jason.

Dans ces deux films, Médée est une femme abandonnée par son mari, seule avec deux enfants, dans une ville étrangère, terre d'exclusion qu'elle n'a pas choisie. Ces films posent ainsi la question de l'intégration. Nous retrouvons Médée, dans la version de Pasolini, après une ellipse narrative : celle qui a tout sacrifié (et littéralement son frère) pour suivre Jason, loin de ses terres et de ses rites ancestraux, vit désormais hors des remparts de la ville, en bas de la montagne, vêtue comme une

⁴⁵⁴ Björkman, Stig (2003, [1999]), *op. cit.*, p. 115.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁵⁶ « [L]e couple est une personne sociale, définit par la famille, la classe, le milieu, la race auxquels il appartient, rattaché par les liens d'une solidarité mécanique aux groupes qui sont situés socialement d'une manière analogue [...]. » dans De Beauvoir, Simone (2011, [1949]), *Le deuxième Sexe, II*, Folio Gallimard : Paris, p. 387.

femme grecque : « Medea [de Pasolini mais dans ce cas-là aussi de von Trier] is completely marginalized in Corinth where her plight is visually symbolized by the placement of her home which is both outside and immediately beneath the “civilized” state [...]. »⁴⁵⁷

Chez von Trier, Médée évolue dans des lieux désertiques et sauvages : la brume recouvre tout, les plantes sont noires, marécageuses, semblent mortes en un paysage inhumain et inexorable ; cette dureté à la fois caractérise le film et fait de Médée en quelque sorte une sorcière dans le marais. Von Trier historicise de cette manière son film, dès la première image, en faisant de Médée la digne héritière de la culture folklorique médiévale, ce qu'amplifie sa longue robe noire (*féminité noire*).



Illustration 23: *Medea* (1988) de Lars von Trier.

Répudiée, elle recherche dans un marais brumeux des baies noires qui lui serviront à empoisonner les pointes de son diadème, dans un univers magique à la fois locale et modeste.

Au cours du film, les spectateurs découvrent que Médée aime ses fils et prend continuellement soin d'eux, les prenant dans ses bras, les baisant, consolant le cadet tombé par exemple.

⁴⁵⁷ Irwin, Anthony (1987), *op. cit.*, p. 18.



Illustration 24: *Medea* (1988) de Lars von Trier.

La Médée de von Trier est avant tout une femme : bafouée, trompée, perdue ; elle a une vie de femme répétitive, comme a pu le filmer Chantal Akerman avec *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Médée est elle-même enfermée dans ses souvenirs qui soutiennent sa vie. Les gestes quotidiens d'amour de Médée sont moins là pour sacraliser le mythe que probablement ancrer ces gestes dans l'histoire : ces gestes de la mère éternelle qui ne fonctionnent pas dans ce film et qui font de Médée une mauvaise mère qui va à l'encontre de ses instincts maternels.

Chez Pasolini, bien que les rituels de Colchide soient abandonnés, il existe pourtant une grande répétition (des gestes, vestimentaires par exemple), elle-même amplifiée par la répétition d'une chanson tout au long du film, ou plus exactement d'un chant sacré envoûtant accompli par un chœur. Médée baigne ses enfants puis les revêt d'une tunique blanche avant de les tuer dans leur sommeil. Ce double infanticide s'accompagne de belles tuniques, de chants, d'un bain et même d'un jouet.

According to Eliade certain dance and song rites satisfy a basic human need to return to the roots of Being. Repetitious movement and repeated syllables provide the means by which a celebrant can propel him or herself out of « this time » into a more mythical « that time », *in illo tempore*. As Eliade writes, « Sacred time appears under the paradoxical aspect of circular time, reversible and recoverable, a sort of eternal mythical present time that is periodically reintegrated by means of rites. »⁴⁵⁸

Si ce film présente des répétitions et la domesticité, ils ne sont pas pour autant liés. Chez von Trier, *Medea* est un film très dénudé, dur, un film pauvre au sens littéral,

⁴⁵⁸ Doll, Mary A., « Rites of Story » p. 75 dans Burkman, Katherine H. [edited by] (1987), *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, Fairleigh Dickinson University Press: Rutherford (N.J.).

alors que la *Medea* de Pasolini est beaucoup plus chaude et domestique, même si par ailleurs le physique et la réputation, aussi bien que les costumes de Callas, la sortent du quotidien.

Comme nous venons de le voir, Médée chez von Trier est avant tout l'incarnation de la femme quotidienne, c'est une manière pour le réalisateur d'historiciser son film. Médée, chez Euripide et von Trier, est une femme désespérée qui trouve une solution à sa mesure en offrant son diadème empoisonné, symbole de la femme mariée qu'elle a été, à sa rivale. Mais chez von Trier, et Pasolini d'ailleurs (avec le bain du soir et le jouet pour le petit), Médée n'est pas prise d'*úbris* et aveuglée d'une passion meurtrière en tuant ses enfants : la vengeance sanglante classique est devenue un acte mélancolique non dénué d'amour.

Chez Pasolini, Médée ne peut avancer, c'est la raison pour laquelle elle ne peut renoncer à sa vengeance qui, comme dans la version de von Trier, se veut un acte de désespoir et d'amour. Dans la version de von Trier, Médée se venge de Jason en s'enfuyant avec leurs deux enfants qu'elle pend, ce qui est une façon de rendre plus cruel ce mythe. Comme nous l'analyserons, contrairement au poignard traditionnel chez Pasolini ou à l'empoisonnement, la pendaison est un procédé long, particulièrement visuel et physique, impliquant de ce fait beaucoup plus les spectateurs ; et contrairement à l'empoisonnement, la pendaison est liée à l'humiliation et au suicide. Si Anthony Irwin affirme que dans la *Medea* de Pasolini « there is no exploitation of the violence »⁴⁵⁹, nous verrons que von Trier quant à lui intensifie la violence du geste *via* la manipulation des spectateurs en un procédé cinématographique cruel.

Médée décide de sa vengeance, envoyant ses enfants offrir à sa rivale des appareils empoisonnés pour cadeau de noce (notons encore que Médée communique *via* des tiers) : chez von Trier, c'est son propre diadème de mariage qui tuera Glaucé, puis son père qui tente de l'aider. Ce diadème contraste avec les beaux cadeaux de la *Medea* de Pasolini, symboles de sa vie passée en Colchide et de son ancienne position sociale de prêtresse. Chez von Trier, le diadème est un objet dur et inquiétant. Dans les deux films, il s'agit d'une double vengeance, à la fois affective et sociale. La Médée de von Trier est plus menaçante que celle chaleureuse de

⁴⁵⁹ Irwin, Anthony (1987), *op. cit.*, p. 17.

Pasolini puisque son diadème semble être une couronne d'épine christique ou encore un objet de légende germanique. Cet objet dur n'est guère quotidien ; néanmoins, la symbolique maritale de cet objet l'est.



Illustration 25: *Medea* (1988) de Lars von Trier.

Ce diadème peut aussi se rapporter à une imagerie chrétienne, en rappelant la couronne d'épines du Christ. Le Christ sur la croix est un mythe cruel et lorsqu'il est pensé et construit comme un mythe, il devient dès lors le fondement même de la société, autrement dit, il devient social et élabore des images qui structurent la société. Mais cela fait aussi que nous sommes toujours sous le regard du supplicié.

Chez von Trier, Glaucé, toujours vêtue de robes blanches évanescents, prêchant l'abstinence sexuelle à Jason, peut finalement apparaître comme une image de la Vierge. Si les robes de Glaucé remémorent le culte marital, elles peuvent aussi annoncer sa fin proche en faisant d'elle un spectre blanc, *la dame blanche*. Von Trier historicise son film en proposant d'autres interprétations en rupture avec les mythes antiques et christiques. Si Eliade dans *Aspects du mythe* (1963) affirme que « le christianisme [...] ne peut pas être complètement désolidarisé de la pensée mythique »⁴⁶⁰, il est manifeste que von Trier tente de le « désolidaris[er] ». En effet, en faisant appel à des références chrétiennes, von Trier met certes en lumière que nous sommes les héritiers du christianisme, mais il déconstruit ces représentations qui peuvent s'interpréter comme païennes et qui ne vont donc plus être porteuses de « vérité religieuse ».

⁴⁶⁰ Eliade, Mircea (1963), *op. cit.*, p. 202.

Comme pour l'enfance de Jason, Pasolini nous donne à voir deux versions du meurtre de Glaucé. L'une est mythique : Glaucé brûle vive après s'être vêtue de la tunique offerte par Médée, à moins que cette scène n'ait été rêvée, fantasmée par Médée ; nous y reviendrons dans le chapitre suivant. L'autre cinématographique : vêtue de cette même tunique, Glaucé se mire, puis hurle d'effroi avant de mettre fin à ses jours. Est-ce la magie de Médée ou bien comprend-t-elle désormais Médée en se mettant dans ses habits, en acceptant la société patriarcal ? Dans ce cas-là, Pasolini ne donne pas d'autre échappatoire à la femme que la mort afin de lutter contre le patriarcal. Il ne fait dès lors que renforcer un peu plus le mythe social patriarcal, contrairement à von Trier qui s'oppose à toute reformulation de mythes sociaux dans *Medea*. Si, comme nous allons l'étudier, l'utopie se fait menace sociale dans *Dogville* et *Caché*, Pasolini dans ce dernier cas mettrait en scène l'utopie patriarcale parfaite où les femmes s'effaceraient d'elles-mêmes, littéralement.

II. L'hospitalité-hostilité

II. a. L'étranger comme incarnation du Mal

Nous allons maintenant voir dans *Dogville* et *Caché* deux concepts majeurs : celui de l'hospitalité et de la responsabilité. En effet, ces deux films interrogent aussi notre conception même de l'hospitalité :

Le paradoxe de l'hospitalité se cache déjà dans l'étymologie du terme : l'hôte s'il n'est pas carrément identifié qui est hostile est toujours un personnage qui est pris en otage pour quelque temps.⁴⁶¹

Ces deux concepts sont également des mythes, des absolus que l'on peut détruire, au moyen de la cruauté. C'est la perspective de Lévi-Strauss qui pense les procédés du mythe comme un genre d'essentialisme brisé :

Le mythe se développera comme en spirale, jusqu'à ce que l'impulsion intellectuelle qui lui a donné naissance soit épuisée. La croissance du mythe est donc continue, par opposition avec sa structure qui reste discontinue.⁴⁶²

Le mythe tente de répondre aux interrogations d'une nation sur son identité, soudant une communauté éclatée ; les mythes éclairent l'avenir en lui donnant une signification compréhensible et particulièrement cruelle dans ces deux films.

⁴⁶¹ Montandon, Alain [études rassemblées par] (2001), *L'hospitalité: signes et rites*, Presses Universitaires Blaise Pascal: Clermont-Ferrand, p. 9.

⁴⁶² Lévi-Strauss, Claude (1955), *op. cit.*, texte annoté par Benware, Elizabeth, oct.-déc. 1955, pp. 428-444.

Le scénario de *Dogville* qui se veut, de prime abord, « conventionnel »⁴⁶³ est découpé en un prologue et neuf chapitres. Le prologue, très écrit, étonne les spectateurs mais aussi les guide, de même que le narrateur, véritable rhapsode qui présente l'histoire qui va se découvrir chapitre après chapitre. Le film retrace, dans l'Amérique des années Trente, l'arrivée à Dogville de Grace (Nicole Kidman), qu'un groupe de gangsters poursuit. Champs clos des affrontements, enclos des impuissances jalouses, Dogville est au cœur des Montagnes Rocheuses et habité par de « good honest folks ». C'est après une mise en demeure communautaire organisée par Thomas Edison Junior/Tom (Paul Bettany), prétendu philosophe qui s'autoproclame conscience morale de cette bourgade, que Grace est tolérée sous conditions : Grace qui voit en Dogville un refuge, une terre d'accueil, est acceptée sous la condition explicite de garder son statut d'étrangère au village. Selon Rosello dans son ouvrage *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest* :

Hospitality is both proposed and imposed by normative and prescriptive discourses that seek to be obeyed as laws of hospitality: they try to police the limits of what is acceptable or forbidden, morally or politically desirable. Simultaneously, hospitality also exists through constantly reinvented practices of everyday life that individuals borrow from a variety of traditions – from what their parents have taught them, from what they identify as their own traditional background – and practices are sometimes similar to, sometimes different from, a supposedly shared norm.⁴⁶⁴

Les habitants ont voté l'acceptation de Grace parmi eux, mais lorsque celle-ci se trouve accusée d'être une braqueuse de banques, malgré le fait qu'elle n'a pas quitté Dogville, l'attitude des villageois change à son égard. Grace dit alors à Tom « I think you should vote again », sous-entendu, le bien-fondé de sa présence et ce dernier lui répond : « why ? We can't resort to plebiscites time and time again. » En effet, les habitants « used to leave to go to vote, but since they put on the registration fee, about a day's wages for people, Dogville didn't feel the democratic need anymore. » Comme le précise Alain Montandon dans son étude sur *L'Hospitalité : signes et rites* (2001) :

soit qu'on espère arriver à l'assimilation, donc à la levée du statut d'étranger, soit au contraire, comme il arrive souvent dans le cas de l'immigré, que celui-ci ne soit toléré qu'avec réticence, en attendant de le persécuter, de l'expulser, ou même de le menacer dans son existence physique. On pourrait appeler l'hospitalité ce statut intermédiaire d'hostilité temporairement interrompue.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Björkman, Stig (2003a), *op. cit.*, p. 35.

⁴⁶⁴ Rosello, Mireille (2001), *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest*, Stanford University Press, p. 6.

⁴⁶⁵ Montandon, Alain [études rassemblées par] (2001), *op. cit.*, p. 14.

Grace, suivant les conseils de Tom, s'est proposée d'aider les habitants à réaliser des menues tâches dont finalement ils n'auraient pas besoin et en dépit de sa (prétendue ?) gentillesse, sera asservie par la force que ne devrait pas revendiquer un peuple libre selon la déclaration universelle des droits de l'Homme, le droit du plus fort. De même que lorsque Grace emprunte le chemin des groseilliers, Ma Ginger est là pour lui rappeler narquoisement : « I just thought it pleased you to be here ». Les personnages et les spectateurs évoluent donc dans le mythe d'une cruauté sociale essentielle. Si Grace prône la liberté et l'égalité, « we all have the right to make the most of our life », elle découvre qu'elle est exclue de cette harmonie, que les habitants ne lui accordent pas les mêmes droits qu'eux. En tant qu'étrangère au village, Grace est exclue du mythe du bonheur essentiel. Elle ne peut prétendre aux images mentales de bonheur que génère la société. En dépit de son travail pour la communauté, son statut d'étrangère reste un prétexte à leur frénésie haineuse. Jason, le fils aîné de Véra, en a une conscience aiguë : « you want people to like you, so you don't have to go away. [...] If you want my ma to like you and let you stay, you just have to be nice to me. » Cependant, leur extermination sera décidée par Grace, figure à la fois rédemptrice et tentatrice. Comme nous allons le voir, c'est bien le village qui est le bouc émissaire final et non Grace. Tous les personnages, une arme braquée sur eux, conserveront leur cécité mentale jusqu'au bout : il n'existe aucune prise de conscience de soi-même et des autres.

Dogville questionne l'appropriation et l'adaptation de mythes par une communauté : les habitants tentent de recomposer de manière fictive une nation en adoptant des mythes, comme celui de la communauté pionnière, d'un bonheur agraire ou de l'étranger comme incarnation du Mal, à l'instar de Georges qui, comme nous l'analyserons dans *Caché*, tente de recomposer une famille (bourgeoise) unie et de Jason qui dans *Medea* voudrait s'intégrer à une société patriarcale de manière similaire.

II. b. L'étranger : de l'être invisible à l'hôte hostile

Caché, comme le remarquent Ezra et Sillars : « elicits an unusually wide range of responses from so many different perspectives »⁴⁶⁶. Le film a généré différentes approches et de nombreux désaccords. Wheatley conclut dans son livre *Caché* (2011) que : « *Caché* is a film that invites a multiplicity of readings. Some of these are reconcilable, but many others sit uneasily or even at odds with other views. »⁴⁶⁷ Le film, qui remet en question le spectateur comme être social, se prête à plusieurs visions qui ont pu dérouter certains critiques comme Paul Gilroy qui, dans « Shooting crabs in a barrel » (2007), rejette le film :

However, my intense reaction against his film is also worth exploring briefly here. [...] The film seemed to offer only a shallow, pseudopolitical, or perhaps more accurately an antipolitical, engagement with profound contemporary problems that deserve – or demand – better treatment than an elaborate exercise in mystification can provide. [...] We leave the theatre jolted but with no clear sense of how to act more justly or ethically. Instead, Haneke invites his audience to become resigned to its shame, discomfort and melancholia.⁴⁶⁸

Si Gilroy s'est senti agressé, frustré par *Caché*, c'est bien que le film est porteur de cruauté⁴⁶⁹. Il accuse presque Haneke de constituer la cruauté sociale en mythe.

Le film retrace l'histoire d'une famille aisée parisienne : Georges Laurent (Daniel Auteuil) présentateur télévisé⁴⁷⁰ d'une émission littéraire, sa femme Anne (Juliette Binoche) qui travaille pour une maison d'édition et leur fils Pierrot. C'est tout d'abord une famille désunie qui nous est donnée à voir, comme lorsque Georges demande « il est où Pierrot ? » et que sa femme Anne lui répond « aucune idée ». Les spectateurs en viennent à se demander qui est vraiment Pierrot : « In *Caché*'s second half, [...], it is Georges and Anne's son Pierrot who emerges as a surprise suspect,

⁴⁶⁶ Ezra, Elizabeth; Sillars, Jane (2007a), « Introduction », *Screen*, n° 482, p. 211.

⁴⁶⁷ Wheatley, Catherine (2011), *Caché*, BFI Film Classics: London, p. 84.

⁴⁶⁸ Gilroy, Paul (2007), « Shooting crabs in a barrel », *Screen*, n° 482, pp. 233-235.

⁴⁶⁹ Cf. aussi les réactions de Jean-Pierre Rehm par exemple : « Mais restera alors entière la question de savoir *qui* a filmé. Or, c'est évidemment le même que celui qui a tracé les féroces dessins enfantins, qui a adressé les cassettes, les lettres, téléphoné, etc. L'ubiquité, le harcèlement ne peuvent être autres que ceux du cinéaste, soit. Mais davantage qu'une mise en abîme fastidieuse, c'est l'aveu d'un cinéaste qui révèle sa cruauté puérile, son plaisir à cadrer, à jouer des durées, à multiplier les miroirs. » dans Rehm, Jean-Pierre (2005), « Juste sous la surface », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 605, p. 31.

⁴⁷⁰ Cf. Wheatley, Catherine, « Domestic Invasion : Michael Haneke and Home Audiences », p. 15 pour une analyse de la représentation de la télévision dans les films de Haneke, dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

[...]. »⁴⁷¹ Cette famille a un problème de communication, ils ne savent parfois pas de quoi ils parlent ensemble, se coupent la parole.

Leur vie semble basculer lorsqu'ils reçoivent des cassettes vidéo⁴⁷² surveillant leur maison et de dessins⁴⁷³ liés à l'enfance de Georges, mais les spectateurs comprendront, à cause de l'aliénation physique et mentale de Georges et Anne, que leur bonheur familial était déjà ébranlé avant même l'apparition des vidéos. Les antagonismes et les non-dits sont la traduction la plus lisible de la dégradation des liens sociaux de cette famille. Georges avoue soupçonner quelqu'un sans pour autant vouloir en révéler l'identité à sa femme : il soupçonne Majid⁴⁷⁴ (Maurice Bénichou), homme algérien qu'il a connu enfant et le menacera, allant jusqu'à l'accuser de l'enlèvement de son fils, bien que celui-ci révélera avoir passé la nuit chez un ami. Pourtant, comme l'analyse Wheatley :

when her son raises his name in conversation, Georges's mother claims to have forgotten who Majid is, and asks where the point is in discussing events that took place a long time ago. Similarly, Georges's wife, Anne, is quick to accuse her husband of dissimulation and a lack of trust when he doesn't immediately confess his suspicions about the tapes' source. However, a number of scenes imply that she may be having an affair with her boss, Pierre, and when her son confronts her about it, she responds in a very similar manner to Georges: both dismiss the charges laid against them as "absurd."⁴⁷⁵

Ce prétendu bonheur familial se trouve mis à mal et met en lumière la cruauté de l'intime : mensonges, soupçons et amertumes. Lisa Coulthard affirme dans son article « Negative ethics: the missed event in the French films of Michael Haneke » (2011) que : « They [Georges and Anne] operate in conflict, at odds and via deceit; there is never in the film a sense of the couple working together to achieve change »⁴⁷⁶, le pseudo enlèvement de leur fils en est un parfait exemple. Anne et Georges pensent que Pierrot a été enlevé alors même qu'ils ne savent jamais où il est. Son père accuse tout de suite Majid et va directement à son domicile accompagné de deux policiers. Au plan suivant, ils sont tous dans le fourgon de la police. Haneke

⁴⁷¹ Wheatley, Catherine (2011), *op. cit.*, p. 32.

⁴⁷² Les spectateurs « who first discover the film in its DVD version will probably reach for the remote control » selon Beugnet, Martine (2007b), « Blind Spot », *Screen*, vol. 48, n° 2, p. 229.

⁴⁷³ Cf. Guy Austin (2007, pp. 529-536 et 2008, p. 47) pour une analyse détaillée des dessins dans *Caché* : « It is the drawings rather than the tapes that provoke Georges's nightmarish flashbacks, a mixture of memory and fantasy that returns him to the events of October 1961. » dans (2007) « Drawing Trauma: Visual Testimony in *Caché* and *J'ai 8 ans* », *Screen*, vol. 48, n° 4, p. 533.

⁴⁷⁴ Majid, qui en arabe signifie *noble*, est bien un personnage noble de cœur.

⁴⁷⁵ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, pp. 157-8.

⁴⁷⁶ Coulthard, Lisa (2011), « Negative ethics: the missed event in the French films of Michael Haneke », *Studies in French Cinema, Intellect Journal*, vol. 11, ISSN 1471-5880, p. 79.

trace ainsi le tableau d'une famille bourgeoise qui se mire dans ses mythes destinés à magnifier ses valeurs : élitisme, fossilisation de la structure sociale.

Michael Haneke's *Caché* is, as its title suggests, an exploration of what lies beneath the surface, hidden within the bourgeois myths of nationhood, culture, family. It borrows the form of a mystery thriller (not solving all of the enigmas presented or fully satisfying the demands of the genre) using its structure to raise highly politicized, disquieting questions about class and race, morality and accountability, within the home and beyond in the social world. [...] *Caché* exposes the extent to which the bourgeois class safeguard the mythologies that empower it and conceal its dark side.⁴⁷⁷

La disparition progressive de ces mythes, et par conséquent des repères sociaux de Georges, fait qu'il se croit la victime d'un complot : il est littéralement paranoïaque. Georges continue de recevoir des cassettes. Majid invite Georges sous le prétexte de lui dire la vérité sur les cassettes et se suicide devant ses yeux, devant nos yeux. A l'instar du meurtre des habitants de Dogville par Grace, ce suicide est une cruelle surprise pour un public déstabilisé, voire carrément choqué. Evidemment, cet effet de surprise ne fonctionne pas dans *Medea* ; nous analyserons la manière qu'à von Trier de nous surprendre cruellement dans ce film *via* une manipulation toute cinématographique. Les spectateurs découvrent qu'enfant Georges et Majid auraient pu être frères adoptifs. Georges ne garde que des souvenirs mensongers de son enfance avec Majid, refusant toute responsabilité.

Les oublis que Georges impose à Majid sont des oublis voulus par la société, comme le sont les oublis de *liberté*, d'*égalité* et de *fraternité* comme droits inaliénables de Grace ou encore l'oubli totale de la personne même de Médée et de ses enfants contraints à l'exil. Lorsque Georges rend visite à sa mère afin d'en savoir plus sur Majid, il « asks if she ever thinks of Majid. She brushes off the question, slightly bewildered. Why should one care about such long-ago events? The scene is crucial – Georges's mother answers for a nation and a civilization. »⁴⁷⁸ Cette amnésie volontaire est cruelle envers Majid et la communauté algérienne, comme oubliés de la société française et de ses représentants politiques : nous abordons ici une nouvelle définition de la cruauté. C'est une position cruelle pour l'ensemble de ces personnages car « La demande de pardon joue comme une mémoire de l'acte

⁴⁷⁷ Jacobowitz, Florence (2006), « Michael Haneke's *Caché (Hidden)* », *CineAction!*, n° 68, pp. 62-63.

⁴⁷⁸ Sharrett, Christopher (2005), *op. cit.*, p. 61.

commis, qui interdit l'oubli »⁴⁷⁹. Cet oubli de Georges et de la société, qui est aussi l'oubli de pardon, finalement conduit, comme on peut lire dans l'ouvrage collectif *Le Pardon* (1999), à oublier l'avenir commun des protagonistes :

l'oubli de la faute doit résulter d'une demande qui emprunte souvent la forme d'une reconnaissance de culpabilité. [...] La vraie vertu du pardon n'est pas d'apporter une conclusion à un litige mais de préparer l'après conflit, en mettant en place les conditions indispensables pour que les échanges puissent avoir lieu entre les divers protagonistes.⁴⁸⁰

Si Georges veut une position dans la société, il doit oublier, intérioriser certaines choses :

As Haneke explores the process of repression, denial and amnesia involved in the formation of history, memory and identity, the interface between off-screen and on-screen space becomes the locus of concerns about personal and collective traumas, guilt and responsibility.⁴⁸¹

Il est légitime de parler de cruauté sociale puisque ce procédé inclut toute la société et est fondé dans la construction sociale.

Aux confins de la conscience de Georges, les identités de Majid et du fils de Majid se superposent, les menaces et les peurs se forment et se transforment, avec sans doute un retour du refoulé. Ces confins de la conscience, mouvants, constituent un *no man's land* existentiel, un espace étroit entre volonté de trouver l'auteur des vidéos et une évidente pathologie. L'intrigue concernant les cassettes est bien secondaire. Il n'est pas question de savoir qui envoie ses cassettes, l'important ce sont les effets que ces images ont sur ceux qui les regardent, qui les consomment :

Perhaps the only answer to the question that *Caché* ultimately poses then, "What does the film mean?", can be "What does it mean to me?"⁴⁸²

Nous élaborons ici une nouvelle définition de la cruauté puisque cette interrogation « What does it mean to me ? » est une interpellation des spectateurs et peut s'étendre à un principe général de mythe de la cruauté sociale. Haneke joue aussi avec les perspectives narratives : il lance un débat sur la société à l'intérieur du film, le film étant lui-même dès les premières images enchâssé dans un autre qui le précède (une

⁴⁷⁹ Hoarreau-Dodinau, Jacqueline; Rousseaux, Xavier; Texier, Pascal [textes réunis par] (1999), *Le Pardon*, Cahiers de l'institut d'Anthropologie Juridique n° 3, éditions PULIM: Aubenas d'Ardèche, p. 25.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁴⁸¹ Saxton, Libby, « Secrets and Revelations », pp. 5-6 citée par MacFadden, Cybelle H. (2009), *op. cit.*, p. 113.

⁴⁸² Wheatley, Catherine (2011), *op. cit.*, p. 84.

vidéo). Cette complication de la narration, qui se dérobe aux attentes des spectateurs, voulue par le réalisateur, nous impose d'être vigilants face à tout récit, et par conséquent à tout mythe. Haneke aborde notre déni de la responsabilité confronté à notre mémoire et à l'histoire, voire la portée sociale d'aller au cinéma. La notion même d'hospitalité est remise en question dans *Caché*, notamment celle qui devrait exister entre Georges et Majid, (voire entre un roi et une femme abandonnée en son royaume dans *Medea*, entre les habitants d'une ville et une femme poursuivie et affamée dans *Dogville*). Majid, homme né de parents algériens et qui a grandi en France, déraciné de sa culture (orphelin), se voit néanmoins qualifier d'étranger par Georges.

L'hospitalité se trouve mise en jeu dans l'histoire d'enfance de Georges et Majid. L'hospitalité des parents se révèle limitée et l'enfant, moins socialisé et plus égoïste, sait jouer de ces limites. Après le meurtre des parents de Majid à Paris, le 17 octobre 1961, la famille Laurent pense adopter leur enfant. Mais le fils des Laurent, Georges, qui doit apprendre à partager sa chambre, ne voit pas d'un bon œil l'intrusion de Majid dans son territoire et dans le cœur de ses parents. Après avoir tenté de convaincre ses parents que Majid crachait du sang, était tuberculeux et contagieux, Georges ment à Majid en disant que son père veut qu'il tue le coq pour ensuite pouvoir l'en accuser. Il affirme que Majid est violent et qu'il a tué l'animal dans le seul but de le terroriser. Finalement, les mensonges de Georges stopperont l'adoption de Majid.

L'hospitalité entre Georges et Majid (ou plutôt l'inhospitalité/l'hostilité de Georges) a donc une fonction symbolique, celle de représenter la scission au cœur de la société française. Selon Wheatley, dans son ouvrage consacré au réalisateur : « Both the anonymous tapes and Haneke's film refuse their audience the possibility of escape though fantasy, asking them instead to question their own relationship to the onscreen image. »⁴⁸³ Georges a subi une dislocation de la mémoire et une désorientation des souvenirs. Il se ment à lui-même et cela se marque par des névralgies : il est dépressif, coléreux, paranoïaque. Après le suicide de Majid, il se réfugie au cinéma, nous y reviendrons :

As the director told Christopher Sharrett in an interview for *Cineaste* in summer 2003, *Caché* may be "about the French occupation of Algeria on a broad level" but

⁴⁸³ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, pp. 158-9.

more personally, it is a story of guilt and the denial of guilt that faces every one of us.⁴⁸⁴

Les spectateurs ont peut-être besoin de voir à quelle folie peut conduire la peur de l'étranger, l'exclusion de l'Autre afin de comprendre, et comme l'affirme Haneke, « si on veut on comprend très vite »⁴⁸⁵, cela par le biais de diverses stratégies d'implication des spectateurs. Nous allons analyser l'extrait filmique de *Caché* consacré au suicide de Majid, ce après quoi Georges se réfugie dans un cinéma et dès lors nous allons discuter les implications de l'acte même d'aller au cinéma.

Rosello dans *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest* explique : « how a citizen's life can suddenly be turned upside down as the result of a conflict between two definitions of hospitality. »⁴⁸⁶ L'hospitalité peut passer par des gestes et des mots : Majid est accueillant lorsqu'il découvre Georges sur le pas de sa porte et le fils de Majid maîtrise à la perfection la langue française. C'est Hélène Cixous qui mentionne « l'hospitalité infinie de la langue »⁴⁸⁷ dans son article « Mon Algérie » (1997). Le fils de Majid est un homme de savoir, montrant la richesse de ses pensées par la cohérence de son argumentation à Georges, finalement pauvre d'esprit. Et comme l'affirme Rosello :

It is [...] important to state that depicting immigrants as guests obscures the fact that the reason why they were "invited" had nothing to do with hospitality. After World War II, when the largest movements of non-European migrations started, so-called invitations had more to do with active recruitment.⁴⁸⁸

Tel que l'explique Rosello, l'étranger appelé à venir vivre en France est moins vu comme un invité que comme un hôte hostile, travaillant pour la France sans pour autant en faire partie. Austin remarque que cette situation instable, illogique pousse Majid au suicide et dont l'acte désespéré voudrait obliger Georges à voir la souffrance afin de ne plus être cet être invisible et hostile qu'il a fait de lui⁴⁸⁹ :

⁴⁸⁴ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 156.

⁴⁸⁵ Toubiana, Serge (2007), « *Funny Games* (1997) » interview, *op. cit.*
<http://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo>.

⁴⁸⁶ Rosello, Mireille (2001), *op. cit.*, p. 36.

⁴⁸⁷ Cixous, Hélène (1997), « Mon Algérie », p. 72, article publié en premier dans *Les Inrockuptibles* 115 (Aug. 20 – Sept. 2, 1997), pp. 71-74. Et « My Algeriance, in Other Words: To Depart Not to Arrive from Algeria », trad. Prenowitz, Eric dans *Stigmata: Escaping Texts*, Routledge: New York, pp. 153-72. Et dans *Triquarterly* 100 (1997), pp. 259-79 cité par Rosello, Mireille (2001), *op. cit.*, p. 21.

⁴⁸⁸ Rosello, Mireille (2001), *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸⁹ Nous laissons ainsi Paul Gilroy (2007) seul dans son interprétation du suicide de Majid comme : « an exclusively aesthetic event », dans « Shooting crabs in a barrel », *Screen*, vol. 48, n° 2, p. 234.

Where the aggressively assertive yet anxious Georges represses, denies, and hides the truth, the mildly spoken Majid tries to make it visible. This is surely the meaning of his suicide – a desperate and shocking attempt to make himself and his suffering visible to Georges.⁴⁹⁰

Notons que la violence contre une société fermée est aussi la raison de l'acte désespéré de Médée, mais à l'encontre de ses enfants.

Dès le début du film, la difficulté de rapports apaisés entre les deux hommes est due au comportement violent de Georges, seul facteur de tensions sociales. Majid lui propose d'entrer, en fait son hôte, son invité alors même que Georges est venu sans s'annoncer, s'est invité lui-même. Georges va chez Majid lui redire son statut d'immigré et l'expulser à nouveau de sa vie, mais ce dernier se suicide devant ses yeux et ceux des spectateurs⁴⁹¹. Georges ne réagit cependant pas et va au cinéma. Il ne voit pas dans le suicide de Majid sa souffrance, il n'y voit qu'une punition à son encontre.

Dans la scène précédente, Georges reçoit un appel téléphonique sur son lieu de travail alors qu'il termine le montage de son émission télévisée. Les spectateurs ignorent l'identité de l'appelant mais suppose qu'il s'agit de Majid à cause de la réaction violente de Georges. Cette séquence s'articule en trois plans correspondant à trois lieux : le couloir de l'HLM, l'appartement de Majid et le cinéma.

Dans le plan 1, Georges avance d'un pas rapide dans un couloir sombre, non éclairé, en direction du public. La caméra semble être dans le public. Les spectateurs reconnaissent ce couloir comme appartenant à l'HLM de Majid car Georges s'y est rendu à plusieurs reprises. Il est menaçant, sonne à la porte 047 ; c'est bien l'appartement de Majid et ce dernier lui ouvre. La caméra est désormais avec Georges, sur le palier. En réaction à la colère de Georges et son ton impétueux, « qu'est-ce qui se passe ? », Majid est poli et calme, le remerciant même de sa venue, un des rites de l'hospitalité.

Dans le plan 2, la caméra est fixe, en arrière fond, en quelque sorte à la place du public. Nous avons déjà été à cet endroit lors d'une précédente visite de Georges qui d'ailleurs avait été filmé à son insu. Le fait que dès le début cette scène soit filmée en

⁴⁹⁰ Austin, Guy (2008, [1996]), *op. cit.*, p. 47.

⁴⁹¹ Cf. Coulthard qui compare le suicide de Majid au concept de J. Lacan d'« authentic act » (p. 39), tel qu'il a pu le développer dans *Ethique de la Psychanalyse* (1986). Coulthard, Lisa, « Ethical Violence: Suicide as Authentic Act in the Films of Michael Haneke », pp. 38-48 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

un même plan fixe, également utilisé pour filmer les cassettes, créé une grande ambiguïté. Nous sommes donc dans cet appartement silencieux dont l'intérieur reflète la condition sociale de Majid. Les meubles sont rares, une table, des chaises en formica et un buffet, les papiers peints sont anciens. Georges est de plus en plus impatient, « bon qu'est-ce que ça veut dire ? » ; Majid lui propose alors, selon un autre rite de l'hospitalité, de bien vouloir s'asseoir. Georges refuse. Majid commence calmement par lui expliquer qu'il n'y est pour rien dans l'envoi des cassettes. Georges ne le croit pas.

Majid continue, « je t'ai demandé de venir car je voulais que tu sois présent » ; tout en parlant, il met sa main dans sa poche et en tire un couteau. Georges recule se croyant attaqué, ce qui montre à nouveau son état d'esprit concernant cet homme qu'il pense dangereux, voire capable de le tuer. Cependant, Majid s'égorge devant les yeux de Georges et des spectateurs.



Illustration 26: *Caché* (2005) de Michael Haneke.

Majid tombe lourdement sur le sol, toute la violence des bruits brisent le silence : bruits du sang qui gicle de l'artère sectionnée et de Majid agonisant. Georges est pétrifié, il ne bouge pas ; les spectateurs et la caméra non plus. Il ne porte pas secours à Majid, ni n'appelle les urgences. Dans un sens il est concerné, simplement il n'essaie pas d'aider. Georges sort du champ de la caméra, s'efface, se cache. Puis, il revient dans le champ ne pouvant défaire ses yeux du corps, se racle la gorge, suffoque.

Dans le plan 3, la caméra est sur un trottoir face à un cinéma de quartier dont les affiches proposent différents films. Georges, qui va symboliquement s'enfermer dans un cinéma, rappelle aux spectateurs le mythe de la caverne platonicien qui déjà :

« préfigurait le dispositif de la projection cinématographique. »⁴⁹² Le mythe de la caverne est une projection, aux deux sens du terme : d'une part, celle qui anime nos fantasmes dans notre tête, notre *camera obscura*, d'autre part, le medium technique, la projection cinématographique elle-même qui devient celle de notre existence. Georges, et peut-être les spectateurs, se trouvent aveuglés par ces ombres terribles qu'ils ne veulent pas toujours regarder en face, de peur de les retrouver planant dans leur vie.

Georges sort du cinéma : au-dessus de lui l'affiche de *Deux Frères* (2004) de Jean-Jacques Annaud vient signaler aux spectateurs le film qu'il a probablement visionné. Ces images mentales d'insouciance, mais aussi féroces, l'apaisent alors qu'il vient d'assister au suicide d'un homme qui aurait pu/dû être son frère. Il se cache dans le cinéma voir un film qui retrace la vie de « deux frères » tigres. Les animaux ont donc un sens de la fraternité supérieur à l'humain puisque Georges ne reconnaît pas les liens qui l'unissent à Majid : « After witnessing Majid's suicide, he instinctively disappears into the darkened space of the cinema, presumably to allow the flickering images to efface harsh realities. Just like the lies he constantly tells Anne, his life is an illusion of secure identity. »⁴⁹³

Le cinéma comme facteur de cohésion sociale est par conséquent un mythe que le film détruit : Georges s'enferme dans cet espace clos pour échapper à la réalité qui le dépasse. Le cinéma permet la conservation d'images et la répétition : une fois monté, un film est pour toujours ainsi, comme pétrifié. En se réfugiant dans un cinéma, cela laisse penser que le cinéma est pour Georges une promesse de fossilisation des structures (sociales, intimes). Il préfère se construire une vision biaisée, un rêve alors que, comme le remarquent Ezra et Sillars, tous les films à l'affiche pourraient impliquer Georges :

After Georges witnesses Majid's suicide, the first place he goes is to the cinema, where posters advertise the coming attractions: *Ma mère* (*my mother* – one of the adults responsible for sending Majid [Maurice Benichou] away), *Deux frères* (*two brothers*, or Georges and Majid), *La mauvaise éducation* (*bad education* – what Majid's son informs Georges that Majid suffered as a result of being ejected from Georges's family home) and *Mariages* (*marriages* – the family melodrama hinted at when Pierrot accuses his mother of having an affair with her colleague), which seem to spell out the various domestic and allegorical configurations in which Georges is

⁴⁹² Therien, Gilles (1979), « Le cinéma québécois: une recherche sur la voie de l'écriture », *Revue des sciences humaines*, n° 173, p. 114.

⁴⁹³ Silverman, Max (2007), « The empire looks back », *Screen*, n° 482, p. 247.

implicated, as well as the various narrative and generic routes down which *Caché* as a film could have gone.⁴⁹⁴

Si *Ma Mère* (2004) de Christophe Honoré, adaptation du roman de Georges Bataille (1966), est un film cruel mettant en scène le pervertissement des liens sociaux en nous entraînant aux confins de la folie incestueuse de Pierre et de sa mère Hélène, les autres films à l'affiche n'ont pas cette teneur cruelle.

Georges regarde tout autour de lui, semble désorienté, perdu. Après cette séance, il rentre chez lui, téléphone depuis sa propre chambre à sa femme : il veut qu'elle se débarrasse de leurs invités et amis, qu'elle mente, « dis que tu ne te sens pas bien ou que Pierrot est malade », ce que d'ailleurs elle ne fera pas. Il lui raconte le suicide de Majid, Anne lui demande « mais t'étais où pendant tout ce temps ?! » Il lui mentira.

L'une des questions majeures abordées dans ce chapitre est de saisir ce que signifie aller au cinéma. Si le cinéma comme facteur de cohésion sociale est un mythe que le film détruit, au cinéma, nous spectateurs, sclérosés par nos croyances, nos peurs, devons repenser notre position d'être humain et de spectateur car comme le remarque Jonathan Romney : « we can use film to deny reality or to face it head on. »⁴⁹⁵ Ce cinéma-là a donc toujours une fonction sociale⁴⁹⁶ et est la raison pour laquelle Haneke rejette avec force le cinéma *mainstream*, pour ne pas : « faire consommable le mal ou la violence ou n'importe quoi. En général le *mainstream* fait ça. »⁴⁹⁷

II. c. Mémoire disloquée et responsabilité

Le premier spectre des souvenirs⁴⁹⁸ de Georges est un enfant caché, avec du sang autour de la bouche, que les spectateurs identifieront par la suite comme étant Majid enfant. Les spectateurs ne comprennent pourtant pas l'origine du sang.

⁴⁹⁴ Ezra, Elizabeth; Sillars, Jane (2007b), *op. cit.*, p. 217.

⁴⁹⁵ Romney, Jonathan (2006), « *Hidden* », *Sight and Sound*, vol. 16, n° 12, p. 65.

⁴⁹⁶ Voire le fait que les spectateurs n'y pensent pas et laissent le cinéma prendre en main leur formation.

⁴⁹⁷ Toubiana, Serge (2007), « *Funny Games* (1997) », interview, *op. cit.*

<https://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo>.

⁴⁹⁸ Il est intéressant de savoir que « Haneke cast Annie Girardot as a doddering matriarch in *Hidden* at a time when Alzheimer's disease had left her unsure of who she was. » dans Conrad, Peter (2012), *op. cit.*, 4 November 2012.



Illustration 27: *Caché* (2005) de Michael Haneke.

S'en suivra une hallucination plus précise, celle de Majid malade, toussant et crachant du sang. Selon Georges enfant, Majid aurait la tuberculose et par conséquent il a/est un virus qui pourrait contaminer sa famille. Georges fait de Majid un être dangereux, non seulement pour lui-même mais pour tous les gens que Majid serait susceptible d'approcher, autrement dit, un parasite.

La troisième hallucination est celle de Majid qui décapite un coq puis, s'avançant armé d'une hache, menace physiquement Georges enfant : « And yet we learn that these images are not representations of real acts, but of the lies that Georges told his parents in order to prevent Majid's adoption. »⁴⁹⁹ Dans cette vision, il importe de remarquer qu'à aucun moment les deux enfants ne sont filmés ensemble⁵⁰⁰, la caméra marquant ainsi la distance qui les sépare selon Georges, ou le fantasme comme fantasme⁵⁰¹. Majid fait les premiers pas pour se rapprocher de Georges, mais ce dernier n'y voit que des menaces. Comme l'analyse Austin, la fiction et la réalité s'entremêlent : « The camerawork generates a persistent unease throughout *Caché* by throwing doubt on the ontological status of what we see, challenging the audience to ask of almost every sequence whether it is objectively or subjectively filmed. »⁵⁰² Georges, adulte, avoue à sa femme avoir menti enfant à Majid, affirmant que son père voulait qu'il tue le coq. Nous allons maintenant analyser la séquence où Majid

⁴⁹⁹ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 162.

⁵⁰⁰ « In the recent films of Michael Haneke and Philippe Faucon these spatial arrangements (margins and center, in and out) are mirrored in cinema (framing, composition) in order to make visible divisions that risk becoming "natural" and hence invisible. In both cases the fear and control of the ethnic other is expressed spatially, and in similar terms, if in distinct settings. » dans Austin, Guy (2009), *op. cit.*, p. 120.

⁵⁰¹ La paranoïa de Georges se transmet aux spectateurs : « the spectators come to doubt the diegetic status of every image, every sound and every incident. » selon Laine, Tarja, « Hidden Shame Exposed: *Hidden* and the Spectator », p. 249 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

⁵⁰² Austin, Guy (2008, [1996]), *op. cit.*, p. 47.

tue le coq, symbole de la France, afin d'illustrer la portée nationale des considérations sur les mythes privés de Georges.

Dans le plan 1, une hache s'abat sur la tête d'un coq. Ce geste n'est pas anodin puisque cet animal est le symbole même de la France ; cela donne à cette menace une toute autre envergure. Le plan 2 est le gros plan du visage d'un enfant algérien, le public comprend qu'il s'agit de Majid.



Illustration 28: *Caché* (2005) de Michael Haneke.

Dans le délire de Georges, Majid ne le menace pas seulement, il menace aussi la France. Du bruit de la section du cou du coq s'ensuit du sang qui gicle au visage de l'enfant. Le sang ne lui fait pas peur : il regarde de biais son crime, la bouche entrouverte de haine.

Le plan 3 est celui l'animal qui saute sans tête. Au plan 4 un enfant, qui n'est autre que Georges enfant, regarde médusé la scène, avec pour bande son les bruits du coq. Dans le plan suivant, Majid prend la hache. Il est à contre-jour et son corps devient une immense masse noire d'où se dessine une hache : un monstre au bras armé en une construction proprement d'horreur.



Illustration 29: *Caché* (2005) de Michael Haneke.

Le plan 6 est un gros plan de Georges qui, tétanisé, ne bouge pas et regarde l'agonie du coq. Il s'en suivra une alternance de plans de Georges puis du coq. Dans le plan 9, Majid, toujours à contre-jour, s'avance menaçant en tenant la hache à deux mains. Apeuré, Georges recule dans le plan suivant. Le plan 11 est celui de Majid couvert de sang qui se dirige vers Georges, finalement vers nous spectateurs : il lève sa hache et l'abat.

Georges est bien l'homme qui ne bouge pas, toujours pétrifié, enfant puis adulte, parce qu'il voit ou imagine. Qu'en est-il alors de la possibilité même d'une action ? Georges est l'homme de l'inaction, comme dans *Dogville* où Grace s'enferme dans une passivité suicidaire, car le propre du mythe est d'offrir une lecture du présent comme l'éternel retour du passé dans le présent.

Dans *Caché*, les spectateurs ont conscience que les trois premières visions ne sont que des fantasmes, des peurs qui hantent Georges : la dernière vision est d'autant plus cruelle qu'elle n'est pas un délire de Georges. Les spectateurs voient Majid enfant qui tente d'échapper au service d'adoption et cette fois, il ne s'agit pas d'un rêve. La caméra est à nouveau fixe, à la place du public, ou peut-être est-ce le point de vue objectif de Georges dissimulé car la caméra est à la même place que lorsque Majid décapite le coq. Il faut noter l'extrême distance et neutralité de la caméra filmant dans cette immense ferme la capture de Majid par deux agents des services sociaux. Ils attrapent Majid qui tente de s'enfuir, hurlant. Les parents de Georges, alors qu'ils sont les auteurs de ce spectacle, ne peuvent se résoudre à le regarder. Ils rentrent se cacher chez eux. Selon Coulthard dans « Negative ethics: the missed event in the French films of Michael Haneke » :

As Haneke has noted in interviews, his intention in *Caché* is not to go back to past events, to reconsider initial crimes, but to address the way in which we confront and negotiate the past today. What is most significant in *Caché* is not Georges's past act, but the way he reinscribes and exacerbates that original act through its repetition. He lies, hides and places his own well-being and comfort above others in the same way he did when he was six.⁵⁰³

Cependant, les hallucinations de Georges ne sont pas immédiatement transmises comme telles aux spectateurs. Les spectateurs croient d'abord que Majid était malade et qu'il a menacé Georges enfant. Ils comprendront, mais bien plus tard, que ces images ne sont en réalité que les mensonges imagés de Georges. Selon Crépon :

⁵⁰³ Coulthard, Lisa (2011), *op. cit.*, p. 77.

Mircea Eliade dans son ouvrage le *Mythe de l'éternel retour* [...] montre en effet que la mémoire collective fonctionne au moyen d'archétypes, et qu'elle garde le souvenir d'événements historiques en les rattachant à des schémas mythologiques préexistants. [...] [I]l s'agit de l'intégration d'une réalité historique sur le plan mythique le quel, en retour, forme la trame de la conscience collective d'un groupe d'individus.⁵⁰⁴

Les mythes privés de Georges ont bien une portée nationale puisqu'ils incarnent ici les mythes collectifs de la nation française : Georges se ment à lui-même et reconstruit sa propre vérité à partir d'événements passés qu'il rattache aux mythes de la famille bourgeoise, de la contagion et du parasite. Ces mythes finiront par s'estomper, pour les spectateurs, face à la réalité et révèlent qu'ils ne sont rien d'autre que des images artificielles, voire des hallucinations mentales. Le cinéma est un art de l'espace, mais comme l'analyse Austin, lors de la confrontation finale entre Georges et le fils de Majid, Haneke sort des limites de ce cadre : l'affirmation, la conservation de ce que Georges considère comme *ses* espaces géographiques est la traduction lisible de son aliénation ; Georges se confinant un peu plus dans son espace intérieur. Les espaces sociaux ne sont pas un gage du surgissement de l'humain :

Georges's work space and domestic space ([...] shielded by numerous doors and antechambers, and placed above street level) reflect the security and paranoia of the "central, valued site." The infraction of Majid's son into the office building is perceived by Georges as a threat since, despite the civility of the former's language, his very presence here transgresses those social and spatial structures that delimit what Bourdieu calls "displacements and body movements." Put simply, Majid's son is here out of place and his presence reveals the symbolic violence that keeps him out of this privileged site.⁵⁰⁵

Le clivage entre les mythes de Georges d'une contagion immédiate et la réalité est évident : le rêve de fraternité de Majid s'est brisé. Pour survivre dans le milieu hostile que Georges s'invente, il fait de Majid et du fils de Majid des boucs émissaires, des étrangers sur leurs propres terres.

Insofar as *Caché* can be understood as an allegory of the French treatment of Algerians, Haneke is not calling for the French to be punished for the events of 1961, but for them to acknowledge and apologise for what happened in the past. As it concerns Georges, the issue is not the child's crime but the adult's refusal to acknowledge responsibility.⁵⁰⁶

Georges qui dissimule la vérité, cache son passé et à la fin du film ne trouve pas

⁵⁰⁴ Crépon, Pierre (1991), *op. cit.*, p. 148.

⁵⁰⁵ Austin, Guy (2009), *op. cit.*, p. 120.

⁵⁰⁶ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 164.

d'autre solution que de se cacher dans son lit : « In his final appearance on screen, we see Georges climb into bed with two sleeping pills (or *cachets*, a neat pun lost in translation) [...]. »⁵⁰⁷ Les spectateurs ne peuvent se fier à ce qu'ils voient et doivent sans arrêt remettre en question le statut même des images qui leur sont données à voir. Les dessins que Georges reçoit d'un enfant crachant du sang se révéleront être la représentation fantasmée d'un de ses mensonges.

La cruauté dans *Dogville* et *Caché* naît de la société et de nos propres projections mentales qui malgré une société démocratique persistent et cela même face à l'intelligence dont ont pu faire preuve Grace, Georges et Anne. Georges est prêt à endurer hallucinations et autres délires afin de conserver ce qu'il pense être son idéal de vie en société. On peut également penser à Jason qui dans *Medea* est prêt à abandonner femme et enfants pour les mêmes raisons. *Dogville* et *Caché*, simulacres de paradis, sont à mettre en relation avec le débat, abordé dans l'introduction, sur la destruction des mythes. Un combat semble être lancé contre nous et le mythe social. Cependant, il faut que les spectateurs restent vigilants de ne pas transformer la cruauté en un mythe aussi essentiel et inhumain que ceux dans lesquels s'enferme Georges. A aucun moment Georges ne se remettra en question, ni ne remettra en question les mythes qu'il adopte, comme le mythe de la famille bourgeoise, de l'hôte hostile ou de la bonne conscience. Il tente de garder le mythe d'un passé français dit « glorieux » qui pourtant soutient la mort d'Algériens et de sa propre inhumanité. Il est intéressant de voir Georges aller au cinéma, phénomène social et véhicule de mythes, et plus particulièrement dans les films de notre corpus un vecteur de mythes de la cruauté, au sens où Georges ne peut dépasser le mythe rassurant et cruel de la bourgeoisie :

The penultimate shot of the farmhouse after Georges's retirement to bed offers a particularly pointed instance of this kind of ambiguity. It is simultaneously a dream image (we have just seen Georges take a sleeping pill, shut the curtains and retire), an objective insert directed at the audience (a reminder of the past and a comment on Georges's refusal of truth for the sake of comfort), and a traumatic intrusion of that which will not be put to rest: history.⁵⁰⁸

Si le mythe évolue dans le temps, cela signifie alors qu'il est dans l'histoire : les mythes sont donc toujours historiques mêmes s'ils ne veulent pas l'admettre. Georges tente de réécrire le récit originel de son enfance en une nouvelle histoire et

⁵⁰⁷ Wheatley, Catherine (2009), *op. cit.*, p. 165.

⁵⁰⁸ Coulthard, Lisa (2011), *op. cit.*, p. 79.

se heurte à la mythification de sa propre vie, en réponse à ses mensonges d'enfant. Il nie l'aspect historique du mythe : Georges est en dehors de l'histoire, enkysté dans un temps mythique car, comme l'affirme Barthes dans *Mythologies*, le mythe est une tentative de nier le temps historique et finalement de faire semblant que l'on ne se transforme pas. C'est ce passé douloureux entre la France et l'Algérie qui, dans *Caché*, réapparaît en filigrane dans les rapports humains. Ce passé, qui n'est pas mythique mais historique, tend néanmoins à devenir un mythe au sens où la France, à l'instar de Georges, reste sclérosée dans ses croyances et refuse d'admettre sa part de responsabilité. José Garçon écrit dans *Libération*, le 18 octobre 2006 que :

[Lors de la commémoration de] cette année, l'amertume était palpable dans la petite foule présente. Aucune parole officielle n'est venue alors que l'Assemblée nationale vient de pénaliser la négation du génocide arménien et que Jacques Chirac, visant la Turquie, affirmait il y a deux semaines à Erevan : « *Tout pays se grandit en reconnaissant ses erreurs et ses drames.* » Du coup, nul ne comprend ici le silence de ce même président de la République sur le « *drame de 1961* ». ⁵⁰⁹

Georges désormais adulte refuse toute responsabilité et se mure dans le mythe de la bonne conscience, au sens où il ne parviendra jamais à se réveiller de son coma mental ; et celui de l'étranger comme figure du mal, voyant toujours en cet homme un ennemi. Il continue à se percevoir comme une honnête personne et voit en Majid moins un hôte qu'un ennemi, un être parasite qui n'a aucune place et qu'il se doit d'anéantir.

Mais si l'on détruit tous les mythes sur lesquels repose la société, cela reviendrait-il dès lors à détruire la société ? Autrement dit, est-ce que les mythes doivent être préservés ? Il est certainement impossible de détruire tous les mythes (existe-t-il une société sans mythes ?) et comme nous allons l'analyser, les réalisateurs encourrent eux-mêmes le risque de faire du cinéma une forme moderne de mythologie (*Tiresia*, Bonello). Cependant, ce n'est pas le cas de Haneke et de von Trier qui combattent les mythes sociaux : ils montrent la façon dont la mythologie et le nationalisme moderne vont de pair, voire comment la mythologie est devenue la caution idéologique même

⁵⁰⁹ « [Le 17 octobre 1961] [e]n famille, des milliers d'Algériens avaient afflué des banlieues pour manifester pacifiquement contre le couvre-feu que leur avait imposé le préfet de police Maurice Papon. Les forces de l'ordre avaient ouvert le feu et matraqué avec une violence inouïe les 30 000 personnes qui avaient répondu à l'appel de l'organisation clandestine du FLN. Bilan : de 50 à 100 morts. Tous Algériens, tous massacrés en plein Paris ou précipité dans la Seine. Pendant des jours, le fleuve a charrié des cadavres. » dans Garçon, José (2006), *Libération*, 18 octobre 2006. C'est en 2012, lors de la commémoration du 51ème anniversaire de la manifestation, que François Hollande a reconnu les faits.

du nationalisme. Haneke et von Trier nous apprennent le désengagement : faire un film où Médée est humaine est une façon de changer la vision que l'on a d'elle. Georges reste en marge et graduellement s'exclut lui-même de la société : il ne parle plus à sa femme, son patron le met en garde, il ne veut plus voir ses amis, finalement c'est une mort sociale (qui sûrement ne durera pas) étant donné qu'il ne s'adapte pas à la nouvelle société sans mythes, ou à tout le moins, qui les combat sans relâche. Cette vie rêvée par Georges à l'aide de médicaments fait partie d'un monde en train de disparaître : la rencontre entre Pierrot et le fils de Majid, à la fin du film, est le parfait exemple d'une cohésion sociale possible⁵¹⁰, à moins que ce ne soit aussi un mythe. Haneke nous replacerait-il dans l'utopie en nous faisant rêver à une solidarité fraternelle, à une société qui aurait renouvelée ses valeurs ?

III. « Les Théâtres de la cruauté »⁵¹¹

III. a. Théâtre et utopie

Von Trier et Haneke mettent en lumière les dangers de la représentation, où les spectateurs se trouvent confrontés à la représentation aliénante liée à l'enfermement mental et à la représentation artaudienne libératrice, mais assurément cruelle, du « Théâtre de la Cruauté ». Comme nous le mentionnions dans l'introduction, Artaud fait d'une épidémie de peste l'allégorie même d'un théâtre qu'il nomme le « Théâtre de la cruauté ». Il affirme dans son ouvrage *Le Théâtre et son Double* qu' : « il semble que par la peste et collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide ; de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès »⁵¹² car « sous l'action du fléau, les cadres de la société se liquéfient. L'ordre tombe. »⁵¹³ Artaud pense le théâtre comme forme et source de cruauté sociale :

Étant donné le théâtre tel que nous le voyons ici on dirait qu'il ne s'agit dans la vie que de savoir si nous baisérons bien, si nous ferons la guerre [...]. Il est rare [...] que le débat s'élève jusqu'au plan social et que le procès de notre système social et moral soit entrepris. Notre théâtre ne va jamais jusqu'à se demander si ce système social et moral ne serait par hasard pas inique.⁵¹⁴

⁵¹⁰ « The next generation, the film suggest, will achieve their ends differently » selon Jacobowitz, Florence (2006), « Michael Haneke's *Caché* (*Hidden*) », *CineAction!*, n° 68, p. 64.

⁵¹¹ Camille Dumoulié.

⁵¹² Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 30.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 40 .

Le théâtre grec fut à l'origine un devoir civique, c'est pourquoi le concept de société est si important. Lors de la conférence qu'Artaud, assez fou à ce moment-là et hors société, donne en janvier 1947 au Théâtre du Vieux-Colombier, il accuse la société :

Acte d'accusation contre ce monde,
mettre en avant les envoûtements.
Qui je suis ?
Je suis Antonin Artaud,
mais j'ai toujours souffert des hommes,
plus exactement de la société.⁵¹⁵

Pour Artaud, la peste peut être le signe annonciateur de la destruction d'une société et de ses citoyens ; cependant, par la redécouverte même du sacré, il n'annihile pas la possibilité d'une renaissance. Selon Dumoulié dans *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté* :

Il est significatif que les premiers textes de Nietzsche et d'Artaud aient été consacrés au théâtre. Ils le pensaient, en effet, lié au temps des origines ; historiquement d'abord, comme le descendant du rite et la forme d'expression privilégié des grandes cultures du passé ; métaphoriquement ensuite, puisque son rôle était de dévoiler une réalité originaire appartenant au domaine du sacré. Ainsi, leur fascination pour le théâtre répondit à cette tentation métaphysique de retrouver une origine pouvant se rendre manifeste. *Theatron* : lieu où l'invisible devient visible, où s'opère une véritable hiérophanie. Avec le théâtre se pose donc la question du sens et s'inaugure une réflexion sur le langage, la quête des forces passant par celle des formes.⁵¹⁶

Artaud voit surtout dans le théâtre la performance physique d'un acteur, un *bouc émissaire* de la société. Dans ce cas le fait qu'Artaud se réfère aux performances *live* devient essentiel. Cela suggère aussi un double aspect social du sacré : d'abord, le rite sacrificiel de l'acteur est accompli par une communauté donnée qui illumine cet acte d'une aura sacrée ; ensuite, si le rite sacrificiel est organisé par la société, il est accompli selon ses propres rituels. L'idée du théâtre de la contagion d'Artaud est de l'ordre du sacré. Le metteur en scène, réalisateur, comédien et écrivain Brook différencie dans son ouvrage *The Empty Space* (1977) quatre sortes de théâtre : « the deadly theatre », « the holy theatre », « the rough theatre » et « the immediate theatre ». Brook considérant le théâtre d'Artaud affirme que :

Railing against the sterility of the theatre before the war in France an illuminated genius, Antonin Artaud, wrote tracts describing from his imagination and intuition another theatre – a Holy Theatre in which the blazing centre speaks through those forms closest to it. A theatre working like the plague, by intoxication, by infection,

⁵¹⁵ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome XXVI, p. 69.

⁵¹⁶ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 29.

by analogy, by magic; a theatre in which the play, the event itself, stands in place of a text.⁵¹⁷

La cruauté passe par la théâtralisation et le sacrifice qui créent au cinéma une relation entre les spectateurs, le film et le réalisateur : il semble nécessaire de théâtraliser le cinéma pour obtenir cette insécurité. En effet, le concept de mythe filmique étudié dans cette thèse est toujours une espèce de théâtre de la cruauté artaudienne : un procédé théâtral toujours potentiellement cruel. Cependant, comme le précise Dumoulié :

parce que l'effet immédiat du théâtre est de déclencher l'anarchie, le mythe ne saurait constituer, pour Artaud, un voile protecteur sauvant l'homme du naufrage. [...] Loin d'être un facteur de réconciliation, les images mythiques réveillent dans l'esprit les forces de dissociation et libère sur la scène, sans voile ni transfiguration, « un jet sanglant d'images ». [...] Sa virtualité, sur laquelle Artaud insiste, ne signifie pas atténuation ou irréalité de l'acte [...].⁵¹⁸

Avec *Dogville*, premier jalon de sa trilogie (inachevée) dite « américaine », von Trier tente de restituer les images mentales que génère la société, notamment celles d'une vie pure et heureuse à la campagne. Le réalisateur met en scène notre enfermement physique et mental, double enfermement que nous reconnaissons nôtre car von Trier manipule notre horizon d'attente comme Grace disant à Tom qu' : « it'd be so easy to make love right now. They [les gangsters] may kill us any minute. It would be the perfect romantic ending » ; autrement dit, von Trier joue non seulement avec notre horizon d'attente, mais aussi avec les codes filmiques traditionnels, finalement une manière d'enfermement : s'agit-il d'un film d'amour, d'un film noir ou d'un film comique ? Nous allons analyser dans *Medea* comment von Trier joue en un effet cruel avec les codes filmiques traditionnels (mythe du cinéma populaire/tragédie) lors de la chevauchée de Jason.

Les univers du cinéma et du théâtre se superposent puisque *Dogville* fut tourné dans un hangar. Le hangar est aussi le lieu de la Prohibition, de tous les trafics, de toutes les contrebandes : c'est le lieu de la transgression de la loi et de l'ordre de l'Etat. Comment s'entremêle « village », « hangar » et « théâtre » dans l'esprit des spectateurs ?

⁵¹⁷ Brook, Peter (1977), *op. cit.*, p. 49.

⁵¹⁸ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 51.



Illustration 30: *Dogville* (2003) de Lars von Trier.

La cruauté naît de la vue plongeante sur cette maquette de village où les rues, esquissées sur le sol, rappellent la structure architecturale d'une maison de poupée, ou pire, l'organisation interne d'un parcours expérimental dévolu aux cobayes de laboratoire. Comme l'explique von Trier :

un jour, je suis allé pêcher en Suède et tout d'un coup j'ai eu l'idée qu'on pourrait voir tout *Dogville* comme sur une carte. L'histoire toute entière se déroulerait sur une carte de géographie. Je suis très fasciné par la contrainte que peut donner l'unité de lieu. [...] [Les arrangements extérieurs] sont comme un dessin d'enfant. Quand on donne à un petit enfant quelques craies colorées et lui demande de dessiner une maison, il crée une maison avec quelques traits simples. Notre décor fonctionne de la même façon. Nous créons une convention avec le public qui fait qu'il accepte les conditions. Si la convention est suffisamment claire, je crois qu'il n'y a pas de limites à ce qu'on peut réaliser.⁵¹⁹

La théâtralité appelle à l'imprévisible et à la présence physique. Penot-Lacassagne dans l'ouvrage collectif *Théâtres de la cruauté, Hommage à Antonin Artaud* (2000) écrit qu' :

Au mythe [...] succède donc le sacrifice de soi, autre tentative de mettre en scène, dans une dramatisation intense, « le sens du sens » pour imposer à l'Occident égaré une toute autre eschatologie et accomplir le « retournement du monde sur le plan de l'esprit » (VII, 170). L'apocalypse, au sens étymologique de dévoilement (du grec *apokalupsis*), devient alors apocalyptique en son acceptation la plus courante.⁵²⁰

Ainsi, « la cruauté ouvre à l'expérience violente du sacré dont le lieu d'épreuve est le corps. »⁵²¹ Selon Uno dans ce même ouvrage : « Tout ce qu'il [Artaud] écrit dans ses quelques centaines de cahiers se présente comme une apocalypse du corps »⁵²².

⁵¹⁹ Björkman, Stig (2003a), *op. cit.*, p. 35.

⁵²⁰ Penot-Lacassagne, Olivier, « Antonin Artaud. Cruauté et don de soi », p. 56 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*

⁵²¹ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 19.

⁵²² Uno, Kuniichi, *op. cit.*, p. 48 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*

Artaud pressentit que le théâtre d'une apocalypse du corps serait un remède à notre époque.

Il apparaît que la perspective apocalyptique, chez lui [Artaud], se confronte à l'impossible retour au mythe. La véritable apocalypse, puisque ce mot signifie « révélation », sera de reconnaître l'indécence, aujourd'hui, d'un tel désir de faire revivre le cadavre des anciens mythes. L'ultime combat d'Artaud contre « les mythes qui nous martyrisent » est la dernière avancée vers une cruauté sans voile, enfin pure des oripeaux du religieux et du sacré.⁵²³

Et le cinéma fonctionne également ainsi car le théâtre et le cinéma ont en commun une même réflexion sur la place du corps et son traitement. Contrairement au théâtre, l'acteur de cinéma n'est pas en contact direct avec le public, vivant dans la sphère sécurisante qu'offre une seconde prise. A la différence du cinéma, au théâtre les spectateurs sont faces à des acteurs qui jouent sur une scène : le théâtre implique un acteur en chair et en os, sur une scène ou des tréteaux, en contact direct avec le public. L'acteur de théâtre est, autrement dit, en situation d'insécurité. Il est manifeste que l'acteur de théâtre est en quelque sorte plus nu sur la scène que ne l'est un acteur de cinéma car il n'y a pas d'enregistrement, de second essai, contrairement au cinéma. Cette imprévisibilité du théâtre est un moyen d'agir sur les spectateurs. En effet, le théâtre est le décalque dans l'ombre du monde réel et c'est dans cette oscillation permanente, dans *Dogville*, entre illusion de la réalité et utopie théâtrale, qu'opère la prise de conscience des spectateurs. Si l'espace théâtral naît des illusions du monde, von Trier met en lumière les dangers de toute représentation et de nos attentes de spectateurs grâce à l'utopie théâtrale (irréelle) représentée. Mais *Dogville*, pour théâtral qu'il soit, ne peut pas reproduire cette imprévisibilité ; il ne peut que l'évoquer.

La roue minière à laquelle le village enchaîne Grace devient le symbole même de son asservissement physique et moral. Ainsi, le moindre objet présent acquiert une aura symbolique, ceci étant une caractéristique du théâtre dont la reproduction au cinéma fait son petit effet. Les spectateurs évoluent non seulement dans un monde vide, mais également vide de sens ; par exemple, dans *Elm Street*, la rue de l'Orme, jamais il n'y eut d'arbre. Le décor est donc un accessoire. De la *Mission de Jérémie*, les spectateurs ne perçoivent que le toit, la cloche, la porte et les bancs. *Dogville* révèle donc un certain nombre de paradoxes : le décor ne peut qu'être utile, mais ne sert à

⁵²³ Uno, Kuniichi, *op. cit.*, pp. 10-11 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*

rien. Il est hautement symbolique et en même temps vide de sens. Il importe de remarquer que : « L'espace ludique est constitué de l'espace que le comédien crée par son déplacement ; il est relatif au déplacement de celui-ci »⁵²⁴, ce dernier se réduisant au hangar, il en résulte que les personnages sont condamnés à stagner, physiquement et psychologiquement, comme Martha : « oh my goodness. I'd have to think of work for you to do because I have barely enough myself. »



Illustration 31: *Dogville* (2003) de Lars von Trier.

Ce parallèle n'est pas sans rappeler les procédés théâtraux de Brecht, et lorsque Björkman interviewant von Trier affirme que « *Dogville* fait beaucoup penser à Brecht et à son théâtre épique comme *La Bonne Ame de Set-chouan* ou *Mère Courage et ses enfants* »⁵²⁵, von Trier s'explique :

Bien sûr, le film s'est inspiré de Brecht. Je dirais plutôt une inspiration de seconde main. [...] Brecht était une sorte de maître à la maison pendant mon enfance, tandis que la génération à qui j'appartiens a considéré Brecht comme un génie un peu démodé. C'est une affaire de goût et les goûts changent avec le temps, c'est connu. Certes, *Dogville* est inspiré de Brecht. La chanson de Jenny-des-Corsaires dans *L'Opéra de quat'sous* était en effet un point de départ. Je l'ai surtout entendue dans une nouvelle composition. Le chanteur pop et compositeur danois Sebastian a mis, il y a quelques années, de la nouvelle musique sur les chansons de *L'Opéra de quat'sous*, [...]. Je l'ai écouté souvent et j'étais séduit par le terrible motif de vengeance de la chanson : « *Ils me demandaient quelles têtes tomberaient et le silence enveloppait le port quand j'ai répondu : toutes !* »⁵²⁶

Le réalisateur n'a jamais caché l'influence du dramaturge allemand et quand Björkman lui demande « pourquoi un tel effet de distanciation ? », von Trier dit qu' : « Il est possible que ce soit le résultat d'une influence brechtienne. J'ai été confronté au théâtre de Brecht quand j'étais assez jeune et depuis je n'ai plus repris contact

⁵²⁴ Souiller, Didier; Fix, Florence; Humbert-Mougin, Sylvie; Zaragoza, Georges (2005), *op. cit.*, p. 445.

⁵²⁵ Björkman, Stig (2003a) *op. cit.*, p. 34.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 34.

avec lui et son œuvre. Ils survivent dans ma mémoire, plutôt comme des ambiances. »⁵²⁷

Le regard critique sert donc de principe de distanciation, anéantissant ainsi l'illusion de la représentation et mène les spectateurs vers un théâtre de la cruauté. C'est pourquoi nous étudierons maintenant plus spécifiquement la distanciation comme procédé théâtral brechtien. Comme nous l'avons déjà remarqué dans l'introduction, le « Théâtre Epique » de Brecht et le « Théâtre de la Cruauté » d'Artaud ne sont pas incompatibles puisqu'ils ont d'abord pour mission de réveiller les spectateurs : *via* l'esprit critique chez Brecht, *via* une confrontation compulsive des corps délirants « by intoxication, by infection, by analogy, by magic »⁵²⁸, c'est la perspective ouverte par Artaud. Nous analyserons comment l'« HUMOUR-DESTRUCTION »⁵²⁹ artaudien participe d'un effet de distanciation dans ces deux films, concept que nous avons précédemment développé à propos du film *La Pianiste* de Haneke.

Brecht crée ainsi L'effet-V, le *Verfremdungseffekt*, dans la pièce *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1934) où les spectateurs portent un jugement de valeur qui a comme conséquence un effet de distanciation qui s'avère cruel. Cependant, pour lui, les effets de distanciations ne vont pas de soi au théâtre, ils se travaillent. Ce ne sont plus seulement les comédiens qui sont acteurs de cette distanciation, notamment au travers d'apartés où le personnage interrompt la pièce en s'adressant au public pour lui dire ses sentiments ou encore lui déclamer un poème, c'est toute la scénographie qui participe de cet effet-V. Comme le précise Bernard Dort dans *Lecture de Brecht* (1960) :

Cet effet se porte également sur l'architecture du décor et sur le jeu des personnages mettant en lumière leur aspect véritablement théâtral car : jamais un personnage de Brecht ne repose sur la permanence de son être. Sans cesse menacé, il doit faire face au monde et pour y faire face, se transforme.⁵³⁰

Il s'agit dès lors de réduire l'illusion du réel : les spectateurs voient le rideau rouge, les projecteurs sont apparents par exemple. Brecht oblige les spectateurs à réfléchir à la situation représentée afin qu'ils ne soient pas plongés dedans, de la même façon qu'au cinéma von Trier nous rappelle que l'écran est bien là, que ce que l'on voit est une mise en scène, une performance. Grace est aussi un personnage brechtien, proche

⁵²⁷ Björkman, Stig (2003a) *op. cit.*, p. 35.

⁵²⁸ Brook, Peter (1977), *op. cit.*, p. 49.

⁵²⁹ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 88.

⁵³⁰ Dort, Bernard (1960), *op. cit.*, p. 143.

du personnage de Shen Té dans *Der gute Mensch von Sezuan* (1940) par exemple, qui met en scène une jeune prostituée (Shen Té) que trois Dieux récompensent pour sa gentillesse en lui donnant de l'argent. C'est alors que le village commence à exploiter la jeune femme. Pour survivre, Shen Té se déguise en un homme cruel, Shui Ta, revêtant ce costume à chaque difficulté de la vie. Elle finira par n'être que Shui Ta face à la cruauté des autres personnages. La pièce de théâtre nous force à penser la façon dont on se met en scène, comme Shen Té, en quoi cette cruauté était déjà en elle, en nous spectateurs ; comme Grace prétendue sainte et Georges prétendu victime, dont les mises en scènes révèlent *a posteriori* toute la cruauté. Les références au théâtre de Brecht dans *Dogville* sont nombreuses, de *Der gute Mensch von Sezuan*, à *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939), le film s'inspirant également de *Die Dreigroschenoper* (1928), tel que son second final :

De quoi vit l'homme ? De sans cesse
Torturer, dépouiller, déchirer, égorger, dévorer l'homme !
L'homme ne vit que d'oublier sans cesse
Qu'en fin de compte il est un homme.⁵³¹

Finalement dans *Dogville*, le hangar de tournage, les décors minimalistes, le jeu théâtral des personnages, le découpage du film en chapitres et prologue, les jeux de lumière, les commentaires de la voix-off qui font intrusion dans les pensées des spectateurs mettent en lumière leur aspect véritablement théâtral et font que les spectateurs ne s'identifient pas pleinement à cet espace. Habituellement, un film nécessite des décors variés au réalisme plus au moins affirmés puisque l'utilisation de l'espace, ouvert ou fermé, public ou intime, est une donnée majeure dans la construction d'un film ou d'une pièce, imposant certains lieux en rapport avec les actions des personnages. Le procédé théâtral décrit ici est donc toujours potentiellement cruel : il est cruel de retirer aux spectateurs le réalisme auquel ils sont habitués car cela a pour effets de les déstabiliser et en même temps de provoquer leur esprit critique. De même que dans *Caché* le jeu avec les vidéos : les spectateurs ne sachant pas toujours si c'est le film, où la mise en abyme d'un film dans ce film. A cela s'ajoute les livres qui tiennent lieu de décors, les jeux mensongers des personnages ou encore les mises en scène sociale. Ces productions cinématographiques démythifient, grâce à ce procédé théâtral, les mythes consolateurs qui forment la mémoire collective, comme le mythe de la bonne

⁵³¹ Dort, Bernard (1960), *op. cit.*, p.73.

conscience. Cet effet-V oblige ainsi les spectateurs à regarder le monde dans lequel ils vivent, à ne pas s'aveugler :

Loin de rapprocher les spectateurs de ses héros, il [Brecht] les en éloigne : non pour qu'on perde les héros de vue, mais pour qu'on les voie *avec* le monde qui les entoure, pour qu'on les reconnaisse à la fois comme des acteurs et comme des produits de ce monde.⁵³²

Les réalisateurs, au moyen de diverses formes de cruauté physique et mentale, jouent avec les conventions et l'horizon d'attente des spectateurs comme avec l'introduction de « l'étrange » dans l'ordinaire par la suggestion d'un indice, d'un détail insignifiant parfois, mais qui vient perturber la quiétude des spectateurs (le traineau qui ressemble à un arbre dans *Medea*). Cela nous fait poser des questions dans *Dogville*, sur la sainteté par exemple, sur Grace et l'incohérence de sa vie, d'abord empreinte d'une passivité suicidaire, avant que Grace ne se révèle sans pitié dans l'exercice immédiat d'un pouvoir totalitaire.



Illustration 32: *Dogville* (2003) de Lars von Trier.

Si *Dogville* est un théâtre, c'est bien un théâtre de la cruauté. Et lorsque le village semble respecter Grace, ce n'est qu'un leurre de plus : Tom vient de la dénoncer aux gangsters. Mais c'est également un théâtre de la cruauté au sens où l'entend Artaud, affirmant dans *Le théâtre et son double* que :

Cet incendie spontané que la peste allume où elle passe, on sent très bien qu'il n'est pas autre chose qu'une immense liquidation.

Un désastre social si complet, un tel désordre organique, ce débordement de vices, cette sorte d'exorcisme total qui presse l'âme et la pousse à bout, indiquent la présence d'un état qui est d'autre part une force extrême et où se retrouvent à vif toutes les puissances de la nature au moment où celle-ci va accomplir quelque chose d'essentiel.⁵³³

⁵³² Dort, Bernard (1960), *op. cit.*, p. 56.

⁵³³ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, pp. 26-27.

III. b. L'utopie, une menace sociale

Thomas More, juriste anglais, invente le terme *utopie* en écrivant, à la lumière des lois et des récits de voyages dont il a connaissance, son *Utopia* (1516) : nom d'une île, d'un ailleurs inaccessible qui célèbre une société autre, une cité où chaque jour ses habitants travailleraient six heures et pourraient consacrer tout leur temps libre à la culture. *Utopia*, revendication éthique et politique, nous rappelle indéfiniment l'aspect proprement mythique de toute utopie. Cet ailleurs permet d'esquiver la censure politique tout en critiquant la société du XVI^{ème} siècle et « Le jeu de More consiste à montrer que l'autre monde est de ce monde »⁵³⁴. More, emprisonné, décapité à 57 ans pour ses convictions politiques, a ainsi donné à *son* utopie le rôle fondamental de réveiller les esprits.

Avec *Dogville* et *Caché*, von Trier et Haneke brisent l'illusion de la représentation, les artifices et engendrent une réflexion à la fois sur ce qu'est une représentation, sur les dangers de la représentation et sur l'acte même d'aller au cinéma. Ils remettent notamment en question nos représentations mentales idéalisées de la vie en société, visions que la société renvoie d'elle-même à l'origine de fantasmes collectifs. Ces représentations symboliques deviennent alors des mythes : mythe de la communauté pionnière, de la bourgeoisie, de la réussite individuelle, du bonheur familial et de la liberté politique par exemple.

Dans *Dogville* et *Caché*, les spectateurs évoluent dans une utopie, étymologiquement *le lieu de nulle part*, construction mythique d'une société. Ces utopies naviguent entre deux pôles : entre le rêve d'une « Cité de Dieu » (Saint-Augustin) sur la Terre dans *Dogville* et la quête d'un bonheur qui se veut individuel dans *Caché*. A l'instar de *Medea*, ces deux films mettent en lumière l'interaction entre les mythes et l'histoire, et l'importance de l'imaginaire dans un nouveau montage et trucage de l'histoire. Dans *Caché*, comme nous venons de l'analyser, les images données à voir aux spectateurs sont modifiées par les peurs de Georges, ses délires ou l'usage de somnifères. C'est une mémoire qui ne veut pas se souvenir, disloquée, en lambeaux, qui habite Georges dans une société d'où n'émergent ni *liberté*, ni *égalité*, ni *fraternité*. Le réalisateur s'est donné, imposé pour rôle majeur, fondamental de lutter contre les utopies idéologiques et de réveiller les esprits vacillants et intolérants, comme il l'explique à Toubiana :

⁵³⁴ <http://expositions.bnf.fr/utopie/arret/d2/index.htm>.

On doit toujours se révolter, contre le faux, contre le mal, contre tout cela. Et comment se révolter contre cela ? Dans le cinéma, je pense en le montrant. Mais en le montrant d'une manière qui donne envie à l'alternatif, et pas de faire consommable le mal ou la violence ou n'importe quoi. En général le *mainstream* fait ça, de rendre même les choses les plus détestables du monde, de rendre cela consommable. [...] On voit des films très violents et la violence est montrée d'une manière qui peut te faire plaisir. Et je trouve cela dégoûtant.⁵³⁵

Et lorsque Georges tente de reconstituer son passé, il se heurte à la mythologisation de sa propre vie. Ces films traduisent avec subtilité toute la complexité, les contradictions et les ambiguïtés de nos sociétés contemporaines. Manifestement, dans ces films, les mythes se lient à l'utopie :

C'était tomber dans un piège que de s'imaginer pouvoir créer ou importer une mythologie pour fonder un nouveau vécu collectif. N'est-ce pas d'ailleurs une utopie que d'investir l'acte théâtral du pouvoir d'instaurer, à lui seul, une unité, si elle ne préexiste pas dans le groupe, du pouvoir de faire vivre des mythes - d'y faire « croire » - s'ils ne sont pas le produit du fonctionnement « naturel » d'une pensée collective ?⁵³⁶

Avec *Dogville*, von Trier reconstitue le mythe de la communauté pionnière, un Âge d'Or, comme a pu le prôner la série américaine culte adaptée de *Little House on the Prairie* (1935) de Laura Ingalls Wilder, *flash-back* dans un passé immortalisé par la caméra, dans une utopie pastorale et agricole : on désherbe les buissons de groseilliers qui donnent de si bonnes tartes avec cette odeur de cannelle, nostalgie de l'enfance, plaisirs innocents à l'abri de la rumeur montante du monde. Grace et Tom vont-ils se marier et avoir beaucoup d'enfants ?⁵³⁷ *Dogville* peut ainsi se concevoir comme l'image typique d'un village et plonge le film dans un imaginaire collectif : celui du *locus amoenus*, métaphore latine d'un paradis bucolique. Le réalisateur vise à stimuler l'imaginaire des spectateurs qui peuvent se remémorer les pastorales antiques, fantasmant l'éloquent amour des bergers, mâtinées de la tradition des grands espaces vierges américains, le *Wild West*.

Haneke, quant à lui, propose le portrait d'une famille bourgeoise parisienne dont le père a grandi dans une ferme de la France profonde et qui refuse de regarder les inégalités sociales qui l'entourent. Cette construction mythique d'une communauté

⁵³⁵ Toubiana, Serge (2007), « *Funny Games* (1997) », interview, *op. cit.*

<https://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo>.

⁵³⁶ Saison, Maryvonne (1998), *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, L'Art en bref: Montréal, p. 207.

⁵³⁷ Par le biais des personnages Tom et Grace, von Trier donne à voir la construction d'un désir amoureux. La question de l'amour, voire de l'amour charnel, dans cet exemple se pose à l'intérieur d'un modèle social : Tom renonce face aux violeurs de la femme qu'il dit aimer.

humaine bourgeoise pensée comme parfaite (famille, appartement, culture) devient pourtant l'incarnation de l'inhumanité. Lorsque l'utopie s'effondre, cela oblige les protagonistes et les spectateurs à repenser leur *meilleur des mondes*⁵³⁸ et avant tout leur rapport à l'Autre.

Grace, une réfugiée exploitée démocratiquement

Dès l'abord, dans *Dogville*, les spectateurs pensent évoluer dans une utopie sociale puisque la caméra est focalisée sur Thomas Edison Junior/Tom, du nom de l'inventeur prolifique de génie. Il a un père, médecin à la retraite, et s'il est censé soigner les corps, Tom veut quant à lui améliorer le comportement de ses congénères et, continue-t-il, « surge and purge the human soul ». Les spectateurs savent, grâce aux commentaires de la voix-off, que cette utopie communautaire se révélera un leurre car Tom, dès le début du film, se plaît à donner « yet another humiliating defeat at chequers » à son « childhood friend » Bill. Ainsi, au fur et à mesure du film, Tom se révélera n'être qu'un imposteur, impuissant à parler comme un chef, impuissant à aimer d'une manière adulte et responsable. Néanmoins, il s'autoproclame moraliste et organise des réunions auxquelles les villageois participent. Il veut « to refresh folk's memories ». Suivant les conseils de son ami Tom, Grace travaille gratuitement afin de s'intégrer.

Cette utopie sociale est à son acmé lorsque Tom érige le groupe d'habitant en tribunal populaire à vote à main levée. Le verdict est d'abord favorable à Grace qui continue à travailler pour des habitants qui n'ont aucune vergogne de commencer à l'exploiter. Ce rituel d'assemblée va se reproduire à divers stades du film et ira en se dramatisant jusqu'à un procès parodique : les villageois décident démocratiquement d'exploiter Grace. Les cadeaux qu'elle a reçus au moment du verdict ne sont que des appâts, des leures quant à l'état d'esprit des villageois. C'est une société fermée qui souhaite continuer à vivre en autarcie, comme l'affirme Madame Henson : « we're not gangsters. We mind our own business. We don't ask nothin' from nobody. »

Ces villageois semblent interrogateurs et presque accablés : une affiche accuse Grace d'être une braqueuse de banques. Ils pensent probablement qu'il est dommage qu'elle ne soit pas venue avec l'argent. Evidemment, il y a fort à parier que le village

⁵³⁸ Voltaire, *Candide* (1759).

lui aurait réglé son compte. Ils se posent sans doute une autre question : qu'a-t-elle fait de cet argent ? Déception visible sur les visages : elle n'a pas pu voler cet argent puisqu'elle était *réfugiée* chez nous. Mais l'affiche est une condamnation *in absentia*, voire presque une mort sociale ; Grace est une criminelle, ou peu s'en faut, et avec elle on peut tout se permettre. L'être humain, ou plus précisément l'étrangère qu'est Grace aux yeux des villageois, se trouve dès lors réduit à sa valeur matérielle, une marchandise. Tom explique à Grace que : « from a business perspective, your presence in Dogville has become more costly. [...] Its just they feel there should be some counterbalance. [...] They wanted you to work longer hours, but, instead, what I proposed is that you just pay a visit to folks twice a day now. [...] Mrs Henson, she also thought she should cut your pay », cela afin de justifier le fait que les habitants de Dogville veulent une compensation. Ben troque ainsi la dignité d'être humain de Grace contre un service trivial, le transport en camion, et la raison en est que « I have to take your payment, that's all. I can't buck the freight industry, can I ? » Dogville est par conséquent une société basée sur des principes individualistes, les habitants ne pensant qu'à leurs intérêts privés ; comme l'est aussi la société corinthienne dans le film *Medea* où le roi n'a aucun scrupule à bannir une femme seule avec deux enfants.

Les illusions premières de Tom : « the whole country would be better served with an attitude of openness and acceptance » sont balayées par les réactions des habitants, puis celles de Tom lui-même. C'est pourquoi, si Edison Senior affirme benoîtement que « this town has a very fine sense of community. We care for human beings up here », Tom, dans un accès de lucidité, répliquera que : « we'd probably never find out ». Esclave sexuelle du village, Grace est sauvée par son père qui n'est autre que le chef de la pègre : elle se venge des villageois en les exterminant. Pourtant cette vengeance signe la défaite de Grace, à supposer qu'elle était sincère, ou bien, si elle ne l'était pas, la condamne comme manipulatrice. En effet, Grace est un personnage à multiples facettes.

***Caché* : utopie sociale, oubli et paranoïa**

La cruauté de l'intime, dans *Caché*, c'est tout d'abord la cruauté des lieux dont la similitude en devient aliénante. Georges et sa femme vivent dans un appartement⁵³⁹ identique à leurs lieux de travail respectif, c'est-à-dire à une bibliothèque géante.



Illustration 33: *Caché* (2005) de Michael Haneke.



Illustration 34: *Caché* (2005) de Michael Haneke.

⁵³⁹ Cf. Ezra, Elizabeth; Sillars, Jane (2007b), « Hidden in plain sight: bringing terror home », *Screen*, n° 482, p. 216 pour une analyse de l'intérieur de leur maison, « home as a fortress ».



Illustration 35: *Caché* (2005) de Michael Haneke.

Il faut également remarquer que, ironiquement, alors que la famille a de nombreux secrets, le mobilier de leur appartement est transparent. Mais n'étant plus rien et signifiant seulement, leur salon devient en quelque sorte l'espace utopique d'un intellectuel bourgeois. La famille Laurent habite rue des Iris⁵⁴⁰ dans le 13ème arrondissement de Paris et, comme le remarque Wheatley : « close to the Bibliothèque Nationale and the Cinémathèque Française [...]. »⁵⁴¹ Nous sommes donc dans une utopie sociale qui, comme toutes les utopies, est condamnée à n'être qu'un cauchemar. Le seul qui donne un sens à tous ces livres décoratifs est Pierrot qui lit dans sa chambre. Pierrot est en quelque sorte un étranger à la fois pour ses parents et les spectateurs.

A l'instar de Majid qui aurait pu/dû être son frère adoptif ou à tout le moins son ami, cette famille aurait pu être unie. Pour Georges « the enemy is everywhere »⁵⁴² car si les spectateurs comprennent qu'il puisse refuser de se confier à son patron, afin de ne pas l'ennuyer, ou encore à son fils, pour ne pas l'effrayer, Georges ne se confie pas pour autant à sa femme ou à sa mère et considère Majid comme un être hostile : en effet, « The colonial dream of « Algeria without Algerians » had been replaced by a postcolonial dream of France without Algerians, of Georges without Majid. »⁵⁴³ Cela pose des questions de notre rapport à notre passé et culture car si les frontières géographiques sont faites pour être transgressées, qu'en est-il des frontières de la mémoire et du temps ? Les souvenirs du colonialisme sont présents dans leur

⁵⁴⁰ « Iris as the messenger goddess », « « iris » as an organic or manufactured optical device » dans Ezra, Elizabeth; Sillars, Jane (2007b), *op. cit.*, p. 219.

⁵⁴¹ Wheatley, Catherine (2011), *op. cit.*, p 39.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 35.

⁵⁴³ Austin, Guy (2008, [1996]), *op. cit.*, p. 48.

appartement : si les couleurs grise et noire⁵⁴⁴ des vêtements de Georges et Anne symbolisent leur incarcération physique et mentale, prisonniers qu'ils sont de leurs préjugés, il importe de souligner la coupe de la robe grise que porte Anne. Lorsque Georges revient chez lui après avoir assisté au suicide de Majid, Anne le rejoint dans leur chambre, vêtue d'une tunique qui fait penser à une djellaba.



Illustration 36: *Caché* (2005) de Michael Haneke

L'influence et la culture du Maghreb sont partout dans leur appartement, qu'ils en aient conscience ou non, comme les œufs de marbres.

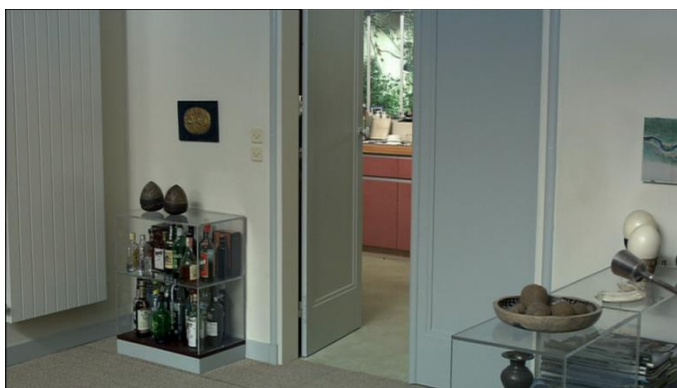


Illustration 37: *Caché* (2005) de Michael Haneke.

Crystal images for Deleuze, following Henri Bergson's understanding of time, capture the division that simultaneously renders these layers of time fleetingly indiscernible: « the actual image and *its* virtual image thus constitute the smallest internal circuit... Distinct, but indiscernible, such are the actual and the virtual which are in continual exchange. (Cinema 2 68)⁵⁴⁵

Ainsi, Georges *crystallise*, fossilise ensemble le passé colonial et national de la

⁵⁴⁴ « The apartment, and indeed the Laurent's bourgeois-bohemian universe, shares the same palette of greys, browns and beiges as the Viennese salons of *The Piano Teacher* (2001), [...]. It's a colour scheme that indicates a climate of disaffection and alienation [...]. » dans Wheatley, Catherine (2006b), *op. cit.*, p. 32.

⁵⁴⁵ McMahon, Laura (2014), « Beyond the Human Body: Claire Denis's Ecologies », *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 7 (summer 2014), Web. ISSN 2009-4078.

France.

Comme nous l'avons vu, la cruauté passe par la voie de la théâtralité et, dans *Dogville* et *Caché*, la théâtralité des décors est intimement liée à la cruauté sociale. En exploitant les diverses possibilités offertes par le théâtre, von Trier et Haneke invitent le public à réfléchir, voire à s'investir face à des personnages aliénés et aliénants, image d'une société close sur elle-même et fermée aux autres. À l'aide d'une esthétique théâtrale, von Trier et Haneke mettent en scène des personnages enfermés physiquement et mentalement, comme les habitants de *Dogville*, Georges englué dans ses préjugés ou encore, comme nous l'analyserons, Médée et son fils conscients de leur nature mythique, voire sacrificielle.

III. c. Des personnages théâtraux, des personnages mythiques

Dans *Dogville* et *Caché*, les personnages sont considérés selon différents angles de vues à la manière de l'esthétique cubiste, découpant les êtres, ce qui est en soi très cruel puisque cela fait de ces personnages des êtres mentalement morcelés. Nous proposons, dans un premier temps, l'analyse de plusieurs séquences⁵⁴⁶ de *Dogville* comme la présentation déshumanisante des personnages ou encore la condamnation à mort des habitants décidée par Grace : ces analyses permettront d'avancer un élément de réponse au paradoxe de la cruauté détruisant le mythe et de la cruauté comme mythe potentiel.

C'est ainsi que Tom, dans *Dogville*, présente Olivia, l'ancienne esclave noire s'occupant de sa fille June handicapée. Olivia est dépeinte tout d'abord comme une figure maternelle et de liberté. Par la suite, elle se plaint non seulement à voir la souffrance de Grace, mais aussi à y participer. Néanmoins, Olivia n'évoque qu'une mémoire collective et ne perçoit pas l'esclavage comme tel lorsqu'il ne s'applique pas à la communauté noire et, esclave affranchie, forte de son nouveau statut, fait travailler rudement Grace, ne la paye pas et la menace. Puis Tom présente le couple contradictoire que forment Chuck et Véra, à propos duquel Tom affirme qu'ils se haïssent alors même qu'ils ont une Olympe familiale : Thalia, Olympia, Athéna, Pandora, Diana, Jason et Achille. Chuck, qui comme Grace vient de la ville, semble

⁵⁴⁶ Quelques réflexions consacrées à *Dogville* sont issues de notre précédent mémoire, *Analyse spectrale d'un film au regard de l'intertextualité* (2008).

être le seul personnage à même de la comprendre ; pourtant, lorsque Grace se réfugie chez Chuck lors de la descente de policiers, ce dernier n'hésite pas à la violer. Grace, qui donne des leçons aux enfants de Véra afin que celle-ci puisse se rendre à des conférences dans la ville voisine, se voit accuser à tort par Véra de battre son fils et d'avoir une liaison avec son mari. A cette galerie de personnages s'adjoint le père de Tom, médecin hypocondriaque à la retraite, qui garde un œil jaloux sur son stock de médicaments. Les identités de tous les personnages sont morcelées et confuses. Par le biais d'une esthétique que nous pouvons qualifier de cubiste, von Trier souligne les aspects contradictoires et inquiétants de ces personnages chez qui transparaissent les traits néfastes, l'ambivalence de leurs êtres et de leurs sentiments : amour-haine, avidité, jalousies, personnalités paranoïaques.

Lorsque sort dans les salles *Caché* en 2005, Daniel Auteuil et Juliette Binoche sont des acteurs français bien connus et aimés du public, notamment grâce à leur incarnation de personnages drôles et attachants. Si Auteuil s'est souvent vu confier des rôles avec un côté antipathique et borné comme Ugolin dans *Jean de Florette* (1986, Claude Berri) ou encore Romuald dans *Romuald et Juliette* (1989, Coline Serreau), les spectateurs ont aussi en mémoire *Le huitième jour* (1996, Jaco Van Dormael) où Auteuil joue Harry, un homme qui redécouvre la vie avec de nouveaux yeux, ceux de Georges, un jeune homme trisomique, *Le Bossu* (1997, Philippe de Broca), *La Fille sur le pont* (1998, Patrice Leconte) ou encore prêtant ses traits au fameux François Pignon dans *Le Placard* (1999, de Francis Veber) obligé de sortir du placard où il n'était jamais entré. Juliette Binoche est alors célèbre pour ses rôles de femmes passionnées et libres comme dans *Le Hussard sur le toit* (1995, Jean-Paul Rappeneau), *Le Patient anglais* (1996, Anthony Minghella) ou *Chocolat* (2000, Lasse Hallström) dans lequel une jeune chocolatière et sa fille sèment, dans un village endormi, un vent sucré de liberté. « We are often told that a star is the same on screen as off, adding to their sense of authenticity and our sense of familiarity with their persona »⁵⁴⁷ comme l'affirme Austin dans *Stars in Modern French Film* (2003) : la construction des personnages de *Caché* révèle différents angles de vue, Haneke se jouant de notre affection pour ces deux stars afin de mettre à mal le mythe de la personnalité stable. En effet, Haneke utilise la popularité, le côté « idéal

⁵⁴⁷ Austin, Guy (2003), *Stars in Modern French Film*, Hodder Arnold: London, p. 5.

social »⁵⁴⁸ d'Auteuil et Binoche en leur donnant des rôles de personnages antipathiques afin de jouer avec les idées reçues des spectateurs et de développer leur esprit critique.

Ainsi, Georges, présentateur télé, invite sur son plateau Mazarine Pingeot, fille adultère de l'ancien Président français François Mitterrand⁵⁴⁹. Elle exprime toute sa souffrance d'avoir été cachée, Georges ne parvenant à faire le lien entre sa souffrance et celle de Majid d'être son frère adoptif caché. De même que Anne, qui semble de prime abord être le personnage en qui les spectateurs peuvent avoir confiance, est accusée par son fils Pierrot d'entretenir une liaison avec son patron Pierre. Pierrot d'ailleurs, est filmé lors de la dernière image du film parlant au fils de Majid, ce qui les accuse implicitement d'être les auteurs des vidéos.

Comme nous l'avons vu dans l'introduction avant de le développer dans ce chapitre, le mythe est un phénomène social qui engendre des habitudes sociales, comme ici la starification des acteurs. Von Trier filme lui aussi, pour des raisons différentes, plusieurs stars mondiales ; il n'utilise pas leur côté « idéal social » mais bien celui de « mythe-vivant ». En faisant appel à Nicole Kidman et Lauren Bacall entre autres, von Trier invoque avec elles la starification des acteurs (argent, train de vie somptueux) : elles sont des icônes de la « société spectaculaire marchande »⁵⁵⁰. Il ajoute au côté « mythe-vivant » de ces actrices celui de *sex-symbol*, et comme le remarque Beugnet :

[Jacques] Siclier cite [dans *La Femme au cinéma* (1957)], sans la mettre en question, la remarque de Truffaut déclarant que le travail du réalisateur « consiste à faire de jolies choses à de jolies femmes » et déclare plus loin, dans sa critique d'un film de Breillat, *36 fillette*, que l'actrice principale, une adolescente de 14 ans, « a l'air d'un boudin ». Régulièrement, cet auteur admire en outre la performance et le talent d'un acteur tandis qu'il loue la beauté d'une actrice [...]. [I]l faut noter que ce type de remarques n'a rien d'exceptionnel dans la critique cinématographique française [...].⁵⁵¹

Von Trier en se référant au *star-system* met en lumière la façon dont les acteurs et finalement leurs personnages sont racontés par les mythes. En effet, le réalisateur se sert du processus sociologique de la starification, ces femmes irradiant sous les

⁵⁴⁸ Charles Gant (2006) explique en parti le succès de *Caché* en Angleterre par son « perfect casting » dans « The numbers : The cachet of Daniel », *Sight and Sound*, vol. 16, n° 4, p. 8.

⁵⁴⁹ Leur lien de parenté ne sera révélé qu'en 1994. Mazarine Pingeot a alors 20 ans.

⁵⁵⁰ Debord, Guy (1967), *La société du spectacle*, Éd. Champ libre: Paris.

⁵⁵¹ Beugnet, Martine (2000), *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, L'Harmattan: Paris, p. 37.

projecteurs, sous l'aura de la célébrité, faisant apparaître les rêves, les attentes des spectateurs qui peuvent s'identifier à elles : « They [les stars] feel known to us, and we often wish to be them or to be like them »⁵⁵², c'est l'une des stratégies cruelles de manipulation des spectateurs du réalisateur car elles se révéleront être des personnages négatifs.

A *Dogville*, le statut même d'individu est problématique puisque si Thomas Edison Jr. s'illumine, dans un premier temps, de l'aura de la puissance fictionnelle de cette désignation, il est néanmoins appelé Tom par l'ensemble des protagonistes. Si un personnage est privé de nom, il est étranger à lui-même, il n'existe pas. A l'instar de Tom, de nombreux personnages ont des noms tronqués : ou bien ils n'ont pas de patronyme tels Chuck et Véra, ou bien leur nom emprunté est celui d'une mythologie dont ils ne sont que le pâle reflet, tels Jason et ses frère et sœurs. Von Trier fait appel à la puissance du monde de la fiction et malgré les prénoms (de la Grèce mythique, bibliques, historiques, anglophones) qui distinguent les protagonistes en différent groupes sociaux-politiques, ce ne sont plus que des zombies interchangeables puisqu'une même cruauté les habite. Ou plus exactement ce sont des personnages théâtraux, « des masques » comme on dit : les habitants maîtrisent le paraître et la mise en scène, trompant plusieurs fois Grace et les spectateurs.

Georges ment et les spectateurs n'atteindront jamais la vérité de l'être d'Anne et Pierrot. Par ailleurs, Haneke utilise les prénoms *Georges* et *Anne* d'un film à l'autre, ce qui finalement inscrit ces personnages dans une généalogie commune, celle d'un couple bourgeois, souvent mélomane, nous transportant ainsi dans un mythe de la bourgeoisie éternelle qui les prédestine à faire ce qu'ils font à moins d'être détruit. Manifestement, Haneke et von Trier détruisent les mythes car si ces portraits sont disséminés dans *Dogville* et *Caché*, tous seront retouchés au fur et à mesure des films. Les personnages sont en constante représentation où ils portent un masque d'humanité, en quelque sorte un mythe d'humanité : ils sont hypocrites. Le cinéma expose le mythe pré-existant (et reconnaissable) qu'il détruit. Lorsque les personnages sont seuls et qu'à la fois les masques et les mythes tombent, on découvre la vraie nature humaine. Et même si Médée est consciente de sa nature mythique, nous allons voir comme il lui est difficile d'être Médée. Le mythe de l'identité stable est donc détruit par ces films.

⁵⁵² Austin, Guy (2003), *op. cit.*, p. 2.

Dans *Dogville*, les villageois ont connaissance du projet d'évasion de Grace mais se délectent de la voir y croire. Les habitants jouent tous la comédie bien que le film s'achève dans la tragédie, pour les villageois et les spectateurs. Grace, en effet, est un personnage de tragédie au sens où le tragique grec associe la connaissance à la souffrance ; Sophocle en est l'interprète dans *Œdipe roi*. Grace a commis une erreur de jugement en pensant le monde manichéen, d'une part les méchants *mafiosi* et d'autre part les « good honest folks ». Par conséquent, le film tente de renforcer le mythe fondateur. Après l'entretien décisif avec son père dans la voiture, la vie humaniste de Grace se transmute en force violente et sans merci. Blanchot dans *L'entretien infini* (1969) écrit qu' :

instinctivement, nous sentons tous le danger qu'il y a à chercher la limite de l'homme trop en bas, où elle est pourtant, à ce point où l'existence paraît, par la souffrance, la misère et le désespoir, si privée de « valeur » que la mort s'en trouve réhabilitée et la violence justifiée.⁵⁵³

Dogville où Grace ressentait de la pitié pour l'être humain le plus humble devient le lieu d'une apocalypse : elle extermine tous les habitants, même le nourrisson, épargnant seulement le chien, puis s'en va avec son père. Le mythe d'un paradis bucolique avec un bonheur et une gentillesse essentiels se trouve détruit et remplacé par son contre-mythe, celui d'un malheur et d'une méchanceté essentiels. Comme le remarque Barthes :

le mythe peu toujours en dernière instance signifier la résistance qu'on lui oppose. A vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un *mythe artificiel* : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe ? Il suffira pour cela d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe.⁵⁵⁴

Ainsi, lors du repas du 4 juillet, anniversaire de *l'Independence Day*, qui rassemble l'ensemble du village, Grace est symboliquement assise au centre de la table, ce qui fait remémorer aux spectateurs le repas du Christ et des apôtres, la Cène, avant la Passion et le chemin de Croix.

⁵⁵³ Blanchot, Maurice (1970, [1969]), *op. cit.*, p. 270.

⁵⁵⁴ Barthes, Roland (1957), *op. cit.*, p. 209.



Illustration 38: *Dogville* (2003) de Lars von Trier.

Von Trier aiguise l'esprit critique des spectateurs en faisant de la Cène une fête patriotique.

Cependant, Grace sort de sa pâmoison pour devenir une implacable exterminatrice, sans miséricorde, à la surprise de son père et des spectateurs. Les spectateurs respirent, se vengeant de *la bêtise au front bas* par personnage interposé, avant de « compr[endre] qu'ils se laissaient complètement manipuler parce que, finalement, ils ont applaudi à un meurtre. »⁵⁵⁵ Ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Geoffrey Nowell-Smith à propos de *Salò* de Pasolini : « it's a film which makes us accomplices to murder. »⁵⁵⁶ Cette complicité des spectateurs, qui est complicité de meurtre, peut passer par le rire, comme nous allons le voir ultérieurement et met les spectateurs de *Dogville* et de *Caché* dans une position ambiguë.

Dogville se prête ainsi à plusieurs visions concomitantes : une satire politico-sociale, une enquête presque ethnographique sur les milieux marginalisés comme le montre la bande-annonce finale où défile, au rythme de la chanson *Young Americans* (1975) de David Bowie, des images⁵⁵⁷ de la Grande Dépression après le krach de 1929. C'est Olivier-René Veillon dans *Le cinéma Américain : les années trente* (1986) qui explique qu' :

En 1929 l'apparition du parlant est une mutation majeure dont le cinéma américain sort triomphant au moment où le pays s'engouffre dans une brutale crise économique. [...] La grande dépression est contemporaine d'un véritable âge d'or : plus de cinq cents films sont produits en 1930 malgré l'augmentation des budgets imposée par la technique nouvelle. La société américaine s'interroge sur ses valeurs et trouve dans les salles du cinéma un refuge à la mesure de son désarroi. Le film est

⁵⁵⁵ Toubiana, Serge « Funny Games (1997) », interview, *op. cit.*
<http://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo>.

⁵⁵⁶ Nowell-Smith, Geoffrey (2013), lors de la conférence BFI du 20 avril 2013.

⁵⁵⁷ Photographies qui furent commandées par Roosevelt.

plus que jamais le moyen d'oublier et celui de comprendre [...].⁵⁵⁸



Illustration 39: *Dogville* (2003) de Lars von Trier.

Voici un élément de réponse au paradoxe de la cruauté détruisant le mythe et de la cruauté comme mythe potentiel. Si dans *Dogville* les mythes consolateurs de la communauté pionnière, d'un paradis bucolique et de la bonne conscience sont cruellement détruits, le film se termine néanmoins par le mythe d'une apocalypse générale décidée par Grace mue d'un sentiment de vengeance. La révélation majeure de ce film dont la fin est apocalyptique, terme dont le sens premier est d'ailleurs la « révélation », est la responsabilité de l'homme. Les images rassurantes de la société, qui se voudraient cathartiques, sont ainsi annihilées ; les villageois préférant nier toute notion de responsabilité : « as long as it was Grace who trod the pedals, Martha could play without feeling any guilt. »

Il y a là un double risque, celui pour les spectateurs de rester enfermés dans l'idée de la ville parfaite et le mythe de la sainte, ou celui de la construction d'un nouveau mythe de la cruauté non seulement désirable mais aussi inévitable, sans moyen d'être questionné : les spectateurs se vengent par personnage interposé, la victime se devant de devenir un bourreau. Le bourreau est aussi un mythe de la critique sociale absolu qui se distingue de la révolution en ce qu'il n'admet pas de lendemains. Notons par ailleurs que bourreau fut considéré en France comme un *travail* au service de la société, autrement dit un fonctionnaire, jusqu'en 1939, date de la dernière exécution publique. Nous allons revenir dans la conclusion sur la responsabilité des spectateurs et le contre-mythe de la mélancolie.

Grace décide qu'il n'y a plus d'humanité à sauver, anticipant la fin de l'histoire des

⁵⁵⁸ Veillon, Olivier-René (1986), *Le cinéma Américain : les années trente*, Éditions du Seuil, coll. Virgule: Paris, p.7.

villageois, comme le souligne la voix-off :

The light now penetrated every unevenness and flaw in the buildings, and in the people. And all of a sudden, she knew the answer to her question all too well. If she had acted like them, she could not have defended a single one of her actions and could not have condemned them harshly enough. It was as if her sorrow and pain finally assumed their rightful place. No, what they had done was not good enough, and if one had the power to put it to rights, it was one's duty to do so, for the sake of other towns, for the sake of humanity, and not least for the sake of the human being that was Grace herself.

Selon Grace, les habitants doivent être punis pour leurs méfaits. Le film pourrait donc encourager les spectateurs à faire qu'ils acceptent l'action meurtrière de Grace comme quelque chose de bon, en un nouveau mythe consolateur de la cruauté⁵⁵⁹. Grace annonce une punition exemplaire et qui se traduit par une spectaculaire élimination qui se voudrait *purificatrice*. Toutefois, si Grace accepte cette position, ce nouveau mythe cruel, les spectateurs quant à eux doivent se réveiller et voir les prémices d'une nouvelle éthique, celle d'une cruauté lucide qui oblige dès lors les spectateurs à un héroïsme de la conscience.

Representing cruelty in its agonistic complexity, and framing interpersonal abuse within the failures of socio-political formations, Michael Haneke's films foreground the connection of violence to philosophical concepts and debates, and, most importantly, to ethics.⁵⁶⁰

Certes, on ne peut pas vivre dans un mythe d'une communauté idéale, patriarcale ou pionnière chez von Trier, bourgeoise chez Haneke ; on ne peut pas se réfugier dans cette fausse idée du social, mais est-ce une raison pour se réfugier dans la destruction ? Si la communauté parfaite n'est pas une option où s'enfermer, l'apocalypse finale comme évidence non plus. Il faut choisir et donc être responsable pour sortir du mythe. En effet, cette apocalypse n'est ni donnée, ni choisie par Dieu : elle est un choix humain et c'est aux spectateurs de choisir, de vouloir sortir du mythe et finalement de toute histoire donnée par avance. De même que dans *Caché* :

His [Georges] studied innocent, put-upon demeanor has authenticity only if one accepts the notion that the individual bears no responsibility for history, a very popular idea in the neoconservative West. Georges – a not unappealing person – sees himself solely as victim precisely because his society encourages the notion of

⁵⁵⁹ Selon Tarja Laine (2006) : « The reciprocal movement between the self and the Other is no longer possible. In order to be able to interact with her environment once more in alternate position, Grace has to destroy Dogville. To some extent, this is a turn of events that the spectator has anticipated (and/or hoped for). On the level of his or her lived body, the spectator has become so engaged in watching physical action performed on screen that his or her body too is saying "enough is enough". » *op. cit.*, pp. 137-138.

⁵⁶⁰ Coulthard, Lisa (2011), *op. cit.*, p. 71.

historical irresponsibility [...].⁵⁶¹

Cette position est cruelle et inconfortable car les spectateurs sont seuls face à ce choix. C'est un public qui (nous l'espérons) n'accepte pas la vengeance comme une réponse évidente, qui accepte ce paradoxe : que la bonté et la sainteté ne sont pas des absolues, qu'il n'existe pas d'absolu dans la vie. Il faut dès lors accepter qu'il n'y ait pas de position sociale parfaite et que le bon voisin et la sainte-martyre puissent aussi être animés de sentiments contradictoires. C'est aux spectateurs de décider, de réfléchir à ce qu'ils peuvent faire afin de construire une société meilleure. Et n'accepter ni les mythes consolateurs, ni la destruction, c'est être responsable.

Von Trier nous amène à rejeter cette position vengeresse car *Dogville* est pris en charge par la voix-off de John Hurt, sycophante ironique et lucide. La voix-off prend parfois le rôle des spectateurs en posant des questions : « where had these ominous words come from ? » se demande-t-il lorsque Grace prédit que plus personne ne dormira dans le lit qu'a souillé la jeune June. Néanmoins, il influence les spectateurs en employant le terme « ominous » au lieu d'une simple idée ingénue. Son point de vue tente d'orienter notre perception. La voix-off commente le moment de l'ouverture des rideaux de Jack, véritable dévoilement intérieur, et son acceptation de sa cécité en tant que « pretty shady piece of provocation » de Grace. Cette voix traduit, interprète voire déconstruit les images. Devant la détresse de Grace, Ben le transporteur accepte de la cacher dans son camion moyennant finances, payées *cash* et par anticipation et alors qu'il affirme : « I don't wanna profit from other folks' misfortunes », la voix-off commente ensuite : « the fact was that Ben would have driven to Hell and back for ten dollars ». La lucidité de la voix-off s'impose aux spectateurs et les délivre des images. Cependant, la voix-off ne connaît pas tout le film. Elle n'a connaissance que du passé récent de Grace et ne peut donc qu'envisager des possibilités concernant son futur. Cette voix se présente comme un double de la figure du scénariste, connaissant et anticipant les divers protagonistes, mais ne sachant pas toutefois la suite de la trilogie annoncée par von Trier et qui reste à écrire.

⁵⁶¹ Sharrett, Christopher (2005), *op. cit.*, p. 62.

IV. Mythes sociaux et sacrifice

IV. a. Le bouc émissaire social

Des personnages conscients de leur nature sacrificielle dans *Tiresia* et *Medea*

Tiresia

Le théâtre, prolongement profane de rituels sacrés, et le cinéma sont des rites collectifs ; selon Bataille : « le sacré est essentiellement communication : il est contagion. Il y a sacré lorsque, à un moment donné, quelque chose se déchaîne qui ne pourra pas être arrêté, qui devrait absolument l'être, et qui va détruire, qui risque de troubler l'ordre établi »⁵⁶². Nous sommes maintenant en mesure de mieux comprendre le lien qui unit le théâtre au sacré, publique, et aux mythes fondateurs. Pour Bataille « le sacrifice est essentiellement [...] la violation rituelle d'un interdit »⁵⁶³. Le sacrifice est un thème antique qui se trouve être particulièrement significatif pour les réalisateurs modernes. Comme l'affirme Crépon, citant Girard, *La violence et le sacré* :

les mythes et les rites ont pour objet principal l'intuition du sacrifice, le sacrifice est le moyen qui permet à une société de catalyser la violence interne d'une communauté en la dirigeant vers le substitut sacrificiel. Girard voit d'ailleurs dans cette fonction l'origine même du phénomène religieux. [...] [L]es mythes sont emplis de violence et d'actes abominables, mais ils ne visent en fait qu'à maintenir la paix à l'intérieur de la communauté [...].⁵⁶⁴

Bertrand Bonello s'est lui aussi intéressé à un mythe antique, celui de Tirésias. Nous voulons étudier deux scènes de sacrifice : celle du personnage éponyme dans le film *Tiresia* de Bonello, puis celle des enfants dans *Medea*, cela afin de développer la manière dont nous sommes interpellés par le mythe social *via* l'acteur/sacrifice, différente dans ces deux films. Dans son article « Une figure tragique de la cruauté : Médée, chez Euripide et Sénèque » Annick Charles-Saget écrit que : « la cruauté suscite un espace indéfini, ouvert, où celui qui « agit » atteint encore et encore la puissance de la vie, la forme de la vie, la déformant, la défaisant, parfois dans une caricature ricanante des actions quotidiennes. »⁵⁶⁵ En effet, la modernité a moins retenu dans les mythes le caractère déviant de Tirésias et de Médée que le fait qu'ils

⁵⁶² Bataille, Georges (1976), *Œuvres complètes*, Gallimard, tome VII, p. 369 cité par Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 49.

⁵⁶³ Bataille, Georges (1987, [1957]), *op. cit.*, p. 110.

⁵⁶⁴ Crépon, Pierre (1991), *op. cit.*, p.150.

⁵⁶⁵ Charles-Saget, Annick, *op. cit.*, p. 135 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *op. cit.*

incarnent une image de la vie quotidienne. Médée et Tiresia sont des humains représentatifs : Tiresia, homme et femme, est littéralement toute l'humanité et Médée, une figure de la femme quotidienne.

Tiresia est une reprise d'un personnage antique et mythique, célèbre pour sa cécité, à l'origine d'un don de prémonition :

D'après Apollodore, il est rendu aveugle par Athéna pour avoir vu la déesse nue, alors qu'elle se baignait dans la fontaine Hippocrène. [...] Athéna adoucit son châtiment en concédant à la malheureuse victime [...] le don de prophétie [...].⁵⁶⁶

Dans *Les Métamorphoses* (III, 316-338), Ovide propose une autre version de ce mythe en ajoutant à la cécité et aux prophéties un troisième élément, l'hermaphrodisme : Tirésias est un jeune homme qui, lors d'une promenade, sépare deux serpents qui s'accouplent et est transformé en femme. Sept ans plus tard, il sépare à nouveau deux serpents et redevient homme. Tirésias révèle ce qui aurait dû rester caché, que le plaisir féminin est plus intense. Héra l'aveugle pour cette révélation, mais Zeus lui donne alors le don de prédiction.

C'est de cette version, liée à l'hermaphrodisme, que Bonello s'est inspiré pour son film, proposant une version moderne du mythe et faisant de Tiresia un transsexuel brésilien se prostituant, personnage joué par une femme (Clara Chovaux). Fasciné par la femme parfaite qu'il voit en elle, Terranova (Laurent Lucas) l'enlève et le séquestre. Mais n'ayant plus d'hormones, les traits de Tiresia redeviennent au fur et à mesure ceux d'un homme, ce à quoi Terranova ne peut se résoudre ; il le rejette et lui crève les yeux, l'abandonnant pour mort à l'orée d'un bois. Tiresia, joué désormais par un homme (Thiago Teles), est recueilli par Anna, une jeune fille mutique. Il se découvre un don de prémonition, s'attirant ainsi les foudres du prêtre local (encore Laurent Lucas). Le mauvais pressentiment des spectateurs à l'encontre de père François, qui pourrait être le frère jumeau de Terranova vu que c'est le même acteur, se révéleront justes : il assassinera Tiresia qui dans une ironie toute tragique n'a pas anticipé sa mort. Terranova et le prêtre pourraient être en quelque sorte la *Némésis*, la déité de la vengeance de Tiresia. Nous allons étudier le procédé de Bonello, différent de celui de von Trier, qui fait de Terranova, puis de père François, une figure du destin, voire des dieux, ce qui nous remporte vers le mythe classique. C'est intéressant au sens où Bonello à la fois historicise le mythe et essentialise notre

⁵⁶⁶ *Dictionnaire Larousse des Mythes*, p. 622.

situation historique. Nous verrons par ailleurs comment Bonello se laisse prendre au piège des structures mythiques.

Bonello reprend la répétition et l'inexorabilité du mythe antique, mais avec une autre signification : il change le contexte mythologique et l'adapte à notre société, montrant les conditions de vie précaire des prostituées et des sans-papiers. Le réalisateur met en lumière que les notions fondamentales de ce mythe antique, notamment le sexe comme essence, n'ont pas de sens dans notre société moderne. Dans *Tiresia*, le personnage éponyme révèle ce qui était caché, la nature profonde des hommes en un phénomène négatif et répétitif : l'instinct de vengeance de l'homme endeuillé, la jalousie du prêtre, la bestialité de Terranova face à ses désirs sexuels. Tiresia, comme il se doit à un prophète, révèle la vérité des hommes ; le futur s'introduit dans le présent par invagination du présent par le futur : les événements sont annoncés avant d'avoir eu lieu. Cela pourrait être un appel au mythe classique si les révélations de Tiresia n'étaient liées à notre histoire contemporaine et ses phénomènes capitalistiques (immigration clandestine, exil économique, dépression, suicide).

En effet, von Trier et Bonello tentent d'historiciser ces mythes en rendant compte de notre réalité historique, en mettant en lumière des phénomènes économiques et conjoncturels actuels, rendant la cruauté historique en annihilant la connotation du mythe antique. Ainsi, Médée est une femme abandonnée avec deux enfants, dans une ville étrangère, et dont le sacrifice de ses enfants lui semble la seule issue. Loin du geste sacré antique, les offrandes de nourritures des villageois à Tiresia révèlent avant tout le caractère onéreux et précieux de la nourriture qui sous-tendaient la notion de sacrifice, dans des sociétés beaucoup plus près de la subsistance que la nôtre. On pourrait aussi voir les protagonistes de *Tiresia* et de *Medea* comme un jeune homme ou femme que le mythe raconte malgré lui/elle, ce qui pourrait fonctionner comme modernisation du mythe proprement dit. Tiresia est habité ou possédé par la narration de Tirésias, sans forcément la connaître ; c'est aussi un moyen d'absorber la question du destin ou de personnage habité. *Tiresia* présente un cas d'étude intéressant au sens où le réalisateur fait œuvre de novateur en mettant en scène deux personnages (négatifs) dont l'évidente psychose pourrait s'interpréter à la fois comme une façon d'historiciser le mythe ou être un appel au mythe classique.

Avant l'analyse de la pendaison des enfants dans *Medea*, nous proposons une étude du thème du sacrifice dans *Tiresia* afin de les comparer et de montrer que les protagonistes sont exécutés dans un cas, exécutant dans l'autre. Terranova tue un hérisson avant de s'en prendre à Tiresia : ce premier crime est en quelque sorte la répétition de cet acte cruel et de celui à venir du prêtre.

Dans le plan 1 Terranova, qui a précédemment kidnappé un jeune homme, avance paisiblement dans le jardin attendant à sa maison : il s'arrête caresser un arbre, montrant ainsi son intérêt pour la nature, à tout le moins, végétale. La maison étant proche de la grand-route, les bruits constants des voitures viennent perturber la quiétude de la scène et des spectateurs. C'est alors que les spectateurs découvrent un hérisson dans le jardin. Terranova voit à son tour cet animal, lui sourit et s'agenouille auprès de lui afin de le caresser. Il lui parle comme à un ami : « alors, comment ça va ? » Au plan 4, Terranova cette fois de dos s'adresse toujours à lui : « qu'est-ce que tu as fait aujourd'hui ? T'as fait le hérisson ? Allez la vie est belle ! Bouge ! Amuse-toi ! » Ces propos contrastent bien sûr avec ses propres actions puisqu'il vient de condamner à la captivité un être humain.

Au cours du film, Terranova vient déposer à l'intention du hérisson un petit bol d'eau au pied d'un arbre. On redécouvre le hérisson un peu plus tard dans le film, lorsque Tiresia se met à hurler dans le bunker et que Terranova rentre violement chez lui. Les spectateurs ont le gros plan du hérisson qui semble se réveiller, dans le bruit des voitures. Le fait que l'on soit dans le jardin indique aux spectateurs que Terranova n'est pas loin. En effet, Terranova, accroupi et de profil, donne à manger du pain à cet animal. Le hérisson court se réfugier derrière un arbre avant que l'écran ne devienne noir.

Les spectateurs retrouvent une dernière fois le hérisson après que Terranova ait promis à Tiresia de demander des hormones à son frère. Cette fausse protection, processus cruel de l'ordre de la manipulation, est aussi importante que la violence. La scène se déroule dans une bande son de musique classique où dans le plan 1 la caméra filme un ciel étoilé. On entrevoit la pleine lune dans le ciel, cachée au milieu des feuilles des arbres ; la musique donne un côté romantique et mélancolique à la scène.

Terranova est une espèce de loup-garou qui agit à certains moments contre sa raison : il est gentil jusqu'à ce que quelque chose vive en lui et le reprenne. Cet interlude romantique ne prépare pas les spectateurs au choc qui va suivre et auquel ils ne s'attendent pas : dans le plan 3, les spectateurs ont la vision sur l'herbe d'une tache de sang qui brille sous la lune. Une longue vision du hérisson éventré nous est donné à voir au plan 4. Les spectateurs peuvent penser dans un premier temps qu'il s'agit d'un prédateur chassant car l'attitude de Terranova envers ce petit animal n'était pas hostile. Mais l'arme du crime, un marteau couvert de sang, ne laisse plus aucun doute quant à la culpabilité de Terranova.

Terranova, de profil à droite de l'écran, le regarde. Il fume : c'est la première fois que nous le voyons fumer, comme pour célébrer ou jouir encore un peu de son crime. Il rentre chez lui en regardant le ciel et la musique s'arrête brusquement avant même qu'il n'en ait franchi le seuil. Ce geste cruel pourrait n'être qu'un signe de psychose chez Terranova, une psychose lunaire, à moins que Terranova ne soit possédé, voire une incarnation du destin ou des dieux.

Le plan 7 se déroule en silence. Terranova s'avance à pas de loup dans le bunker, s'arrête, mais la caméra va filmer Tiresia. On voit un poster sur le mur représentant un serpent, réminiscence évidente de la légende, apparemment charmé par la pomme d'Adam de Tiresia qui ressemble désormais complètement à un homme, endormi et attaché sur un lit et dont « la naissance de barbe fait ressembler Tiresia au hérisson dans le jardin »⁵⁶⁷.



Illustration 40: *Tiresia* (2003) de Bertrand Bonello.

Terranova rentre dans le champ de la caméra et s'approche du lit, mais les spectateurs ne voient pas son visage. Ils n'ont accès qu'à son corps et, dans cette

⁵⁶⁷ Tobin, Yann (2003), « L'actualité - Les films : *Tiresia* : Terre étrangère », *Positif*, n° 512, p. 36.

pièce très sombre, les spectateurs perçoivent d'abord un objet brillant dans sa main, avant même de pouvoir identifier que ce sont des ciseaux. Soudain Terranova monte sur le lit et tient la tête de Tiresia. Il expie ses désirs coupables pour Tiresia dans le sang sacrificiel : il lui crève les yeux. Terranova (puis le prêtre) incarne(nt) donc le mythe, l'écrasante destinée qui pèse sur Tiresia. Le même acteur jouant un séquestreur et un prêtre, cela met aussi en lumière les deux positions du sacrifice, celui d'un crime ou d'une « chose très sainte » :

Dans de nombreux rituels, le sacrifice se présente de deux façons opposées, tantôt comme une « chose très sainte » dont on ne saurait s'abstenir sans négligence grave, tantôt au contraire comme une espèce de crime qu'on ne saurait commettre sans s'exposer à des risques également très graves.⁵⁶⁸

Néanmoins, nous sommes amenés à voir le prêtre déjà comme un criminel, étant donné que c'est le même personnage.

De même que le sacrifice est double, dans *Tiresia* l'individu est lui aussi double, se montrant sous son meilleur jour comme lorsque Terranova se présente en esthète ou que père François rend visite à Tiresia, ou dévoilant ses côtés les plus obscurs allant jusqu'au sacrifice de l'objet de leurs attentions : Terranova et père François, à un moment donné, sont mus par une inspiration qui dépasse leur entendement, qui les plonge dans un délire meurtrier sacrificiel sur un seul et même bouc émissaire⁵⁶⁹. Nous avons déjà souligné l'absence d'un quelconque délire chez Médée. Bonello met en lumière que la cruauté mythique est inévitable et cela malgré notre raison. Si nous évoluons dans le mythe et que Terranova/le prêtre sont une figure du destin, il faut dès lors accepter l'issue fatale du mythe : autrement dit, c'était écrit ; contrairement à une position historique où ces mêmes personnages sont seuls responsables de leur décision criminelle.

Le destin ne consiste jamais en rapports de déterminisme, de proche en proche, entre des présents qui se succèdent suivant l'ordre d'un temps représenté. Il implique, entre les présents successifs, des liaisons non localisables, des actions à distance, des systèmes de reprise, de résonance et d'échos, des hasards objectifs, des signaux et des signes, des rôles qui transcendent les situations spatiales et les successions temporelles.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ Girard, René (1972), *op. cit.*, p. 9.

⁵⁶⁹ « Les boucs émissaires pullulent partout où les groupes humains cherchent à se refermer sur une identité commune, locale, nationale, idéologique, raciale, religieuse... » dans Girard, René (1999), *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, B. Grasset: Paris, p. 209.

⁵⁷⁰ Deleuze, Gilles (1981, [1968]), *Différence et répétition*, PUF: Vendôme, p. 113.

La répétition de personnages est un motif majeur dans *Tiresia* où le ravisseur et le prêtre, Terranova et père François, sont joués par Laurent Lucas : le choix de mise en scène de Bonello, donnant à un même acteur deux rôles, fait que l'on peut pertinemment penser, dans le cadre du film, qu'ils sont frères jumeaux ; ou pour Terranova et le prêtre la « même » personne, un personnage à deux acteurs. C'est une convention théâtrale qui peut dans un film annihiler le réalisme en un effet cruel. Dans *Tiresia*, comme on l'a déjà dit, les spectateurs voient un acteur (Laurent Lucas) joué deux personnages et voient deux acteurs (Clara Chovaux/Thiago Teles), là où il n'y a qu'un rôle, celui du personnage de Tiresia. Rien ne différencie Terranova du prêtre, tous deux poètes, esthètes, attentifs à la nature et mus par la cruauté. Bonello historicise le mythe en faisant de Tiresia une figure christique, comme le remarque Yann Tobin dans « Tiresia : Terre étrangère » :

Dans sa transposition d'un mythe à la société occidentale d'aujourd'hui, *Tiresia* assume sa propre incongruité. Le calvaire du protagoniste adopte de fait une allure christique : le mystère de Tiresia. Les références cinématographiques, conscientes ou non, sont celles de la culpabilité chrétienne : Hitchcock et le désir, Dreyer et la parole, Bergman et le doute, Bresson et le sacré, Buñuel et le blasphème, Pasolini et le mythe, Bellocchio et le sacrilège...⁵⁷¹

Il ne s'agit pas de faire une étude exhaustive de ces réalisateurs mais de mettre en lumière un danger : le mythe peut être historicisé par ces références cinématographiques et l'« allure christique » de Tiresia ; cependant, Bonello, en confrontant le mythe antique au mythe christique pour comparaison, en liant ces deux mythes, peut aussi les déhistoriser en les faisant paraître universel. Tiresia, prostitué, incarnant une figure du désir charnel des hommes, se substitue à la représentation du Christ, expulsé de la plénitude que représente la scène de l'orgie et ayant la possibilité d'entrer en contact avec le divin. Ses yeux en sang sont à l'image du sang du Christ que l'on nomme également *lacryma Christi*. Tiresia peut donc devenir christique à condition de renoncer à sa féminité. Femme, il incarne une figure de la tentation ; homme, celle de la sagesse.

Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe voient dans l'appel moderne au mythe une menace : « il existe « dans l'air du temps » une demande ou une attente sourde de quelque chose comme une représentation, une figuration, voire une incarnation de l'être ou du destin de la communauté, (ce nom même, à lui seul, semble déjà éveiller

⁵⁷¹ Tobin, Yann (2003), *op. cit.*, p. 36.

ce désir). »⁵⁷² Comme nous venons de le voir, Bonello, en adaptant le mythe de Tirésias, l'historicise mais se laisse aussi aller à la tentation de l'universaliser, n'évitant pas les dangers d'un nouveau mythe consolateur de la cruauté, contrairement à von Trier.

Medea

La scène de la pendaison dans *Medea* de von Trier met en lumière l'acceptation par le fils aîné de Médée du mythe maternel de la destruction. C'est l'un des apports personnels et cruels de von Trier : l'acceptation du sacrifice auquel participe l'aîné des enfants, revendiquant le mythe de la destruction comme essentiel. Nous analyserons cette scène en parallèle à la chevauchée de Jason, organisée pour les spectateurs. Ici, nous avons une utilisation de la répétition toute cinématographique, cruelle et absurde, dans les deux courses-poursuites de Jason et qui donnent lieu à un montage alterné.

Nous découvrons tout d'abord Médée, en plan américain : depuis le début du film, elle est vêtue de noir et porte un bonnet noir, ce qui non seulement l'apparente à une sorcière, mais la démarque dans cette scène d'un paysage lumineux. Le contraste des couleurs, le ciel bleu-violet, la terre orange, fait de Médée un personnage clair-obscur dans cette lande désertique où seuls les bruits des oiseaux et du vent dans les hautes herbes se font entendre. Le regard de Médée va du ciel à la terre, comme si elle regardait le public. Nous allons revenir sur le processus cruel d'implication, voire de participation du public à ses crimes. Puis, les spectateurs découvrent ses deux enfants lovés dans une peau à même le sol. Les spectateurs connaissant bien l'histoire de Médée peuvent penser, dans un premier temps, qu'elle les a déjà tués. Cependant, après quelques secondes de doute, le petit bouge ; les spectateurs entendent leur forte respiration. Lorsque l'aîné se réveille, il est à contre-jour alors que son frère baigne dans la lumière. Par conséquent, il est aussi un personnage clair-obscur à l'image de sa mère. Lorsque Médée viendra plus tard réveiller le cadet, il sera recouvert par l'ombre de Médée : c'est une menace qui plane sur lui.

⁵⁷² Lacoue-Labarthes, Philippe; Nancy, Jean-Luc (2005, [1991]), *Le Mythe Nazi*, Editions de l'Aube: Quetigny, pp. 9-11.

Au plan 3, l'angle de champ de l'objectif de la caméra s'est agrandi et on aperçoit désormais en noir, dans le lointain, un arbre qui semble mort. C'est la seule chose qui existe dans cette lande, finalement la seule perspective.

Médée regarde les cordes du traineau⁵⁷³ qui dans ses mains ressemblent à des chapelets, ensuite l'arbre, les cordes-chapelets et à nouveau ses enfants. Elle semble se recueillir, portant ses deux mains jointes tenant les cordes-chapelets à son front, ce qui apporte une dimension sacrée et sacrificielle, parfaitement chrétienne, à la scène. Ainsi voilée, elle n'est pas sans rappeler la Vierge Marie : image de la mère dans la tradition chrétienne, figure de la miséricorde. Médée serait pourtant le contraire de cette figure puisque toute notion de pardon est exclue. C'est une manière d'historiciser cette scène, ou de lier païen et chrétien. En effet, cela peut paraître de prime abord paradoxal, la religion visant à transcender l'histoire, mais le chapelet et le bonnet noir voilant sa chevelure sont aussi des images religieuses précises, celles d'une iconographie catholique et médiévale.



Illustration 41: *Medea* (1988) de Lars von Trier.

Comme nous allons le voir, l'assimilation du mythe antique au mythe chrétien chez von Trier fonctionne différemment de la même assimilation chez Bonello. Médée s'assied dans les hautes herbes qui l'ensevelissent, ou plus exactement les herbes orange forment comme un brasier autour d'elle, rappelant que dans d'autres versions, celle d'Euripide ou encore de Pasolini, les enfants périssent dans les flammes. Von Trier accentue le fait qu'ici cela ne va pas arriver. C'est un choix peut-être esthétique, le film préférant les couleurs froides et éteintes, mais c'est aussi une façon de rompre avec le mythe antique tout en inscrivant son film dans l'histoire par

⁵⁷³ Médée s'est enfuie, tirant ses enfants sur un traineau de fortune.

le biais d'un autre rituel de punition : la pendaison (humiliation-suicide). Médée est comme consumée par ses désirs opposés, entre l'amour qu'elle porte à ses enfants et sa haine envers Jason, ce que sa chevelure rouge viendra ultérieurement mettre en lumière. Von Trier fait de Médée une femme qui ne sait pas ce qu'elle doit faire : il n'y a rien de grand dans le fait de pendre ses enfants, mais le doute ôte ici le sens du destin tragique au profit d'une mauvaise décision bien humaine. L'originalité de von Trier, c'est qu'il n'y a rien de grand non plus dans la manière de le faire : il délaisse ainsi les grandes envolées et l'écrasante destinée qui pèse sur les protagonistes pour se tourner vers la femme qu'est Médée, décrite dans sa vie quotidienne et dans ses tourments.

On voit une branche du traineau sur le sol, entre les deux enfants. Le plan peut remémorer aux spectateurs l'arbre que contemple Médée, avec son tronc et ses deux branches. L'enfant qui dort près du tronc donne une image, comme un mauvais présage de la scène à venir aux spectateurs, en quelque sorte une répétition de l'acte cruel.



Illustration 42: *Medea* (1988) de Lars von Trier.

Le doute même de Médée nous enferme, selon la formule de Kristeva dans *Soleil noir*, dans « l'illogisme et le silence » :

Un des enjeux majeurs de la littérature et de l'art est désormais situé dans cette invisibilité de la crise qui frappe l'identité de la personne, de la morale, de la religion ou de la politique. Crise à la fois religieuse et politique, elle trouve sa traduction radicale dans la crise de la signification. Désormais la difficulté de nommer débouche non plus sur la « musique dans les lettres » (Mallarmé et Joyce étaient des croyants et des esthètes), mais sur l'illogisme et le silence.⁵⁷⁴

Le fils aîné vient à Médée et revendique, à la surprise des spectateurs, le mythe de la destruction : « I know what has to happen » lui dit-il. Au plan 6, elle réveille le

⁵⁷⁴ Kristeva, Julia (2011, [1987]), *op. cit.*, p. 230.

cadet ; sa main hors-champ vient prendre la main du petit, lui caresse les cheveux et le prend dans ses bras. Elle est comme à son habitude d'une grande tendresse avec son fils, mais le plan suivant est celui de l'arbre au loin avant que ne rentre dans le champ de la caméra Médée et ses enfants avançant vers cet arbre.

C'est à ce moment que commence la première chevauchée de Jason qui est, comme nous allons l'analyser, organisée pour les spectateurs. Il recherche activement Médée avant de découvrir ses fils pendus. Cette course-poursuite est filmée en montage alterné avec la scène de pendaison et donnera lieu ensuite à une seconde chevauchée, répétition cinématographique de la première, à la fois cruelle et absurde, puisque les crimes ont déjà eu lieu. Nous reviendrons en détails sur la chevauchée de Jason, notons que la première jalonne la scène de la pendaison.

Dans le plan 9, un chien court en aboyant dans la cabane qui servait de refuge à Médée. Les bruits sourds et les images sombres qui contrastent fortement avec les gazouillements des oiseaux des scènes ensoleillées précédentes surprennent les spectateurs. Le réalisateur manipule nos attentes car la violence et la rapidité nouvelle de cette action peuvent surprendre le public qui pourrait à cet instant vouloir retrouver le calme et la sérénité des plaines de Jutland avec Médée. Les spectateurs peuvent *a posteriori* prendre conscience de cette envie et s'effrayer de leurs propres réactions. En effet, ce n'est pas une réaction à laquelle on pourrait s'attendre, surtout si les spectateurs connaissent en principe l'histoire. Jason rentre au galop dans cette tanière, le hennissement du cheval semble sortir d'outre-tombe. Dans le plan suivant, il attrape violement la servante de Médée, de dos, au niveau de la caméra. Le cheval de Jason s'emporte, avant que Jason ne lui hurle, puis, face caméra, qu'il ne nous hurle : « where are they ? » C'est comme s'il s'adressait à nous et de ce fait nous interpelle comme les complices de Médée. Comme nous allons le voir, la chevauchée de Jason est traitée comme une grande narration : la chevauchée est un mythe du cinéma populaire où le héros arrive à temps pour sauver la victime ; mais, si nous évoluons dans la tragédie, le héros ne peut pas arriver puisque tout est toujours prévu d'avance : c'est par conséquent une situation insoluble pour les spectateurs qui ne savent plus à quel mythe se vouer.

Nous sommes à nouveau dans le paysage lumineux de Jutland. La caméra est au-dessus de l'arbre, en un plan aérien de la scène, en contre plongée. Cela donne l'effet aux spectateurs d'être sur l'arbre. Médée arrange une corde sur l'une des deux

branches de l'arbre dans le bruit continue des oiseaux et du vent. Elle est au milieu de l'écran, entourée de ses enfants. Les spectateurs ont bien compris l'issu, mais le cadet lui demande « what will you hang from the branch ? », « something which I love » lui répond-t-elle, amplifiant l'effet tragique de la scène. Une fois la corde fixée, elle s'agenouille vers son jeune fils et l'embrasse. Von Trier manipule à dessein le suspense en ne disant jamais qui se cache réellement derrière le visage de Médée.

L'enfant est pris d'une peur quasi viscérale, prenant la fuite. Au plan suivant, l'enfant court dans notre direction, comme s'il voulait se réfugier auprès des spectateurs car la caméra semble dans le public. Cette prétendue protection de la part des spectateurs n'est qu'un leurre, un processus cinématographique cruel : son frère le rattrape et le ramène à leur mère.



Illustration 43: *Medea* (1988) de Lars von Trier.

Au plan 16, la caméra est toujours dans le public, néanmoins la position a changée : le public est désormais derrière Médée, sur l'arbre.

Les spectateurs ne peuvent plus simplement contempler le déroulé du film mais, tel que le suggère le mouvement de la caméra, sont plongés dedans, voire engagés dans le processus cinématographique : ni les enfants, ni les spectateurs n'échapperont à la vengeance de Médée. Comme nous l'avons vu avec *Caché*, cette interpellation des spectateurs, selon la formule de Wheatley « What does it mean to me ? »⁵⁷⁵, peut s'élargir à un principe général de mythe de la cruauté sociale. Manifestement, von

⁵⁷⁵ Wheatley, Catherine (2011), *op. cit.*, p. 84.

Trier manipule son public en soulignant l'importance du rôle des spectateurs en un choix stratégique et un enjeu esthétique tout à la fois, en nous mettant face à nos propres choix : il serait hypocrite de la part des spectateurs de venir voir *Medea* en refusant d'affronter la vengeance finale. Von Trier nous laisse entendre que le fait de venir voir *Medea*, dont on connaît bien sûr l'issue fatale, c'est d'une certaine façon consentir à voir se dérouler ces crimes, et pour cela, le réalisateur nous place aux premières loges.

Cette position ambiguë est aussi insoluble et intenable pour les spectateurs que peuvent l'être les courses-poursuites. Il s'agit d'un sentiment de culpabilité adressé aux spectateurs. Le grand frère ramène l'enfant non seulement à Médée mais aussi aux spectateurs, finalement complices de Médée.

la mort des enfants devient un sacrifice purificateur et un sacrifice du retour qui ne peut rien ramener au monde grec qui a pillé la Colchide. Ce sacrifice laisse en Grèce un carnage innommable et un désordre sans nom, et sans prix.⁵⁷⁶

Médée retient violemment les mains de l'enfant se débattant et le porte à hauteur de corde pour le pendre. Au plan suivant, on découvre l'ainé qui s'appuie sur les jambes de son frère afin d'en accélérer la mort, la victime aidant son bourreau. La cruauté de von Trier envers les spectateurs, c'est l'acceptation par l'ainé de sa propre mort et de celle de son frère : il accepte et participe au mythe (maternel) de la destruction comme quelque chose d'inévitable ; cela fait de sa mort une décision, autrement dit un suicide. Selon le réalisateur :

Dreyer wanted to give them poison. He thought it was too violent to have them knifed, which is what happens in the classical drama. He thought that was too bloody. He just wanted them to die in their sleep. I chose to make it more dramatic. [...] I thought it was better to hang the children. And more consequential.⁵⁷⁷

La mort d'enfants est un sujet tragique en soit, toutefois von Trier en accentue d'autant plus l'aspect tragique qu'il filme une mort douloureuse par suffocation, longue et sans espoir ; contrairement à Pasolini qui choisit *une belle mort*, dans la douceur d'une berceuse. La pendaison évoque la punition et l'humiliation, voire le suicide. Médée fait partie du mythe cruel de la destruction, mythe que l'ainé comprend, accepte et auquel il participe aussi. Les spectateurs sont pleinement dans

⁵⁷⁶ Selon Jacques Coulardeau à propos de *Médée* d'Euripide jouée par Isabelle Huppert au festival d'Avignon (2001) et mis en scène par Jacques Lassalle.

http://www.academia.edu/1404411/MEDEE-Notes_de_lecture_visionnement_etc.

⁵⁷⁷ Björkman, Stig (2003, [1999]), *op. cit.*, p. 118.

un contre-mythe destructeur cruel au sens où cette participation de l'enfant est encore plus cruelle que le mythe originel.

Dans le plan suivant, les jambes de l'enfant mort pendent au milieu de l'écran. Médée regarde, en gros plan caméra, le genou écorché de l'enfant. Les spectateurs se souviennent qu'au cours du film il avait chuté et que sa mère l'avait tendrement réconforté. Elle baisse les yeux à la vue de ce genou. Le gros plan du genou écorché de l'enfant crée un effet cruel, un sentiment de culpabilité pour les spectateurs car le réalisateur fait de cette façon appel à notre qualité de parent ou, à tout le moins, notre sens de la famille.

Le plan suivant est un appel au temps cyclique car le soleil se cache, les dunes deviennent noires, le soleil revient et ses rayons avancent vers l'arbre, illuminant la scène : la vie continue malgré les atrocités. Puis son fils lui tend la corde, « help me, mummy », autrement dit l'enfant ne peut pas vivre : c'est un avenir qui se nie lui-même. La caméra est au sol, Médée est assise par terre, entourée des hautes herbes orange. On ne peut pas pour autant parler de répétition de scène puisque la scène a évolué : son fils demande à mourir. Le plan 28 est le gros plan de la branche de l'arbre où l'on voit l'enfant seul accrochant la corde, supporté à bout de bras par sa mère. Il se passe lui-même la corde autour du cou, transformant cette scène en suicide. La caméra descend sur le visage de Médée, portant toujours l'enfant ; elle est à bout de force et de souffle. Elle le porte le plus longtemps possible, pleure, enfonce son visage dans le corps de son fils. La scène se passe sans violence, presque en un geste d'amour, amplifiant son effet tragique. En fait, c'est comme si le fils aîné imposait la tragédie, malgré Médée. C'est par son crime qu'elle récupère son identité. Son fils oblige la tragédie, le mythe ; à l'instar de Tiresia, il est comme « possédé » par la narration du mythe : son frère et lui doivent mourir, c'est écrit. Néanmoins, contrairement à Tiresia, l'enfant s'emprisonne volontairement dans la structure du mythe antique et finalement n'est plus qu'une représentation du mythe, ayant abandonné tout esprit critique et forçant sa mère à rentrer dans la structure narrative du mythe. C'est une version postmoderne de *Médée* où les personnages sont conscients de leur nature mythique, voire sacrificielle. Ce sont donc des répétitions préexistantes qui construisent, répètent l'histoire de Médée au point où elle devient exemplaire. Cependant, il semble que Médée, désespérée, subisse le mythe qu'elle a du mal à accepter : elle n'arrive pas tout à fait à être Médée.

Les spectateurs voient la chevauchée de Jason, aux plans 21 et 25, galopant au bord de la mer, espérant qu'il vienne sauver son fils. Arrivera-t-il à temps ? Le fait que von Trier joue avec les processus du suspense cinématographique que tout spectateur connaît est une stratégie cruelle envers le spectateur jusque dans sa référentialité.

Au plan 29, les spectateurs retrouvent Jason galopant cette fois sur les herbes oranges que les spectateurs reconnaissent comme le lieu du crime. Jason s'arrête au milieu de l'écran. Ses yeux sont révoltés et son souffle se fait de plus en plus intense. C'est tragique car les spectateurs savent ce qu'il regarde : en un dédoublement de la prise de vue, l'image des enfants pendus vient se superposer à l'image de leur père avant que l'image de celui-ci, au fur et à mesure, ne disparaisse entièrement de l'écran. La caméra qui était à hauteur d'homme s'élève dans le ciel et les spectateurs découvrent toute la vallée d'où Médée est absente.

Von Trier ne s'arrête pas à la cruauté des scènes de pendaisons, il joue avec l'horizon d'attente des spectateurs en une fin cruelle : Médée et l'équipage du roi Egée sont sur une barque et attendent que la mer monte. Cette scène est filmée en un montage alterné entre Médée qui attend et Jason galopant vers elle, en une course poursuite classique, comme l'autre d'ailleurs, organisée pour les spectateurs. Néanmoins, puisque la première fois il est arrivé trop tard, le procédé est déjà absurde. C'est avec humour que Bazin nous explique l'enjeu de deux actions simultanées : « le bon cowboy surgit au saut de son cheval juste à temps pour sauver la jeune fille qui doit être violée par le bandit. S'il arrivait trop tard, tout le processus rhétorique apparaîtrait rétrospectivement absurde. »⁵⁷⁸ Les spectateurs, à bout de souffle, peuvent difficilement résister à ce mécanisme et se demandent si elle va s'en sortir ; cela évidemment en vain puisque tout est déjà arrivé, Médée a tué ses enfants et, en effet, Jason n'arrivera jamais pour l'arrêter. Comme l'explique von Trier : « As soon as you sit down in a cinema there's a sense of expectation »⁵⁷⁹ que le réalisateur transforme en un effet tragique. Il existe aussi un jeu très savant avec la tragédie et les mythes proprement cinématographiques car les spectateurs se surprennent en train d'espérer que le héros arrive à temps pour sauver l'innocent : dans le cinéma populaire, cela arrive toujours, jamais dans la tragédie. Nous savons que c'est la tragédie de Médée et que nous regardons un film : mais deux mythes implacables

⁵⁷⁸ Bazin, André (1975), *op. cit.*, p. 189.

⁵⁷⁹ Björkman, Stig (2003, [1999]), *op. cit.*, p. 115.

s'affrontent. Dans la version classique, Médée s'enfuit après que Jason l'ai retrouvé, afin de savourer son crime. Nous ne sommes pas dans *Dogville* où Grace se mue en une implacable exterminatrice, les spectateurs se vengeant par personnage interposé. Il est tout à fait égal à Médée que Jason se venge ou non, les spectateurs l'ont bien compris. Cependant, cette vengeance est-elle égale aux spectateurs ? Le fait que ce mécanisme de suspense est lancé avant le meurtre des enfants fait que les spectateurs sont pris d'abord par l'espoir (impossible) d'un sauvetage, que von Trier transforme ensuite en espoir de vengeance⁵⁸⁰. S'il est bon de vouloir sauver l'enfant, vouloir la vengeance est plus ambigu, mais on ne peut pas s'arrêter, on est lancé : ça déstabilise les spectateurs et c'est cruel. La venue tant attendue de Jason n'arrive pas : l'espoir d'une arrivée messianique comme moteur de l'histoire (*story* et *history*) est mis à mal. Le film déjoue nos attentes de spectateurs, le déterminisme du mythe ne fait pas tout.

Au plan 34, on découvre le bateau du roi Egée, attendant que la marée monte, au loin dans le brouillard. Les seuls bruits sont ceux inquiétants des oiseaux et du vent dans les cordages. Médée est assise dans ce bateau et regarde la mer de ses yeux éteints. Au plan 37, Jason pleure. Les pieds de l'enfant pendent en haut à gauche de l'écran tandis que Jason se tient en bas à droite, marquant la distance qui les sépare à jamais. Il galope à la poursuite de Médée.

Le plan 39 est la vue aérienne de l'eau qui remplit le haut de l'écran, comme si les spectateurs avaient les pieds dans l'eau et attendaient avec Médée la marée. On retrouve Jason chevauchant dans la même direction, sur l'écran, qu'avant le meurtre de ses enfants, comme une tentative d'arrêter le temps. C'est alors que les images d'une chevauchée infernale font place au calme du bateau et de Médée.

Au plan 43, la caméra semble être sur un cheval, comme si les spectateurs chevauchaient aux côtés de Jason. La caméra et les spectateurs chevauchent désormais à ses côtés, ce qui amplifie le côté tragique de la scène : allons-nous arrêter Médée ? Au plan 45, Jason se retrouve à nouveau face à ses enfants pendus. L'eau monte de plus en plus vite. Puis, nous sommes avec Jason, perdu dans la forêt.

⁵⁸⁰ « In a study of American adults cited by McCullough, only the murder of a child was more likely to trigger vengeful thoughts than the rape of a family member or oneself. » dans Andrews, David (2014), « Reconsidering the Body Genre: Rape-Revenge and Postfeminist Softcore as Biocultural Phenomena », *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 7 (summer 2014), Web. ISSN 2009-4078.

La forêt est le monde de la nuit et des forces obscures (*Les Bacchantes* (-405), Euripide) : cette forêt, d'où Jason ne sortira pas, semble labyrinthique et tentaculaire. C'est aussi l'univers magique de Médée, loin des lumières de la civilisation, telle que von Trier l'a dépeinte au début du film : une sorcière dans le marais.

Si dans les mentalités le jardin incarne une Nature ordonnée par la main de l'homme, les espaces boisés demeurent quant à eux des lieux de perdition. Cette représentation fortement ancrée dans l'imaginaire renaissant est trahie par le langage populaire : l'expression *in a wood* signifie en anglais *in difficulty, trouble or great perplexity ; at loss*. En outre, lorsque le terme *wood* est employé en tant qu'adjectif, il renvoie à la folie.⁵⁸¹

Le phénomène de rapidité s'enraille, Jason se perd : il est littéralement victime de son environnement. Aurait-il perdu la raison ?

Au plan 50, l'eau monte lentement. Jason continue sa chevauchée, perdu, dans la forêt. Au plan 53, le vent dans les cordages fait tanguer le bateau. Dans l'herbe orange de la plaine, l'un des chiens de Jason regarde son maître dont on ne perçoit que l'ombre qui passe indéfiniment ; littéralement, il n'est plus que l'ombre de lui-même. Il est devenu un fantôme, voire un mythe : il a été contraint d'accepter la narration, le mythe de Médée.

C'est alors que l'équipage descend les voiles devant le visage impassible de Médée, face à nous, regardant le sol. Une voile rouge tombe violemment, ce qui peut faire sursauter les spectateurs ; cependant, lorsqu'on relève la voile, Médée n'a pas bougé. Les spectateurs ne savent pas si elle a conscience de ce qui se passe, si à l'instar de Jason elle a perdu la raison, ou si, simplement, plus rien ne compte désormais : « This « not with you, not without you » is proper to the very ambivalence of melancholia, but also to the lure of the banal. »⁵⁸² Médée ne peut vivre avec ses enfants, mais pas non plus sans eux. Elle est végétative, ne touche littéralement plus terre. Avec la marée, c'est son crime qui refait surface. Elle tente de partir, toutefois la mer, la mère qu'elle a été et la mère patrie font resurgir ses souvenirs.

Le vent emporte cette grande voile rouge qui nous cache à nouveau Médée. La voile s'envole et Médée prend une grande bouffée d'air, comme suffoquant et retire son bonnet, découvrant de longs cheveux d'un rouge intense qui vole au vent.

⁵⁸¹ Chiari-Lasserre, Sophie, « Les labyrinthes du Songe », p. 73 dans Gheeraert-Graffeuille, Claire; Vienne-Guerrin, Nathalie (2003) [études réunies et éditées par], *Autour du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare*, Publications de l'Université de Rouen: Rouen.

⁵⁸² Bellemare, Denis (1989), « Melancholia and the banal », *CineAction!*, n° 16, p. 37.



Illustration 44: *Medea* (1988) de Lars von Trier.

Elle a bien conscience des événements comme le prouve la grimace d'horreur figée sur son visage, tel un masque tragique.

Le dernier plan de cette séquence est la vue aérienne du vent dans les herbes orange. Jason à pied traverse l'écran de part en part, comme perdu dans la chevelure rouge de Médée. Jason ne peut plus se situer dans les maillons familiaux et sociaux, il n'est ni un père, ni un mari, ni un roi ; il n'est plus personne. Une musique intense et tragique se fait entendre, puis Jason rampe avant de s'effondrer totalement. Le plan se dédouble : Jason perdu dans les herbes se superpose aux flots sur lesquels vogue le bateau rouge qui accueille Médée. Ce plan, dans lequel Jason git tel un noyé, est comme un écho de la première scène du film où Médée allongée sur la plage attendait la marée. Néanmoins, on ne peut pas parler de répétition puisque Jason ne se relèvera pas : il a sombré.



Illustration 45 : *Medea* (1988) de Lars von Trier.

C'est peut-être aussi une référence à la *Médée* de Sénèque : « quand les vents rapides se font une guerre cruelle et poussent les flots contrariés de la mer en deux sens

opposés, alors l'océan bouillonne sans savoir où se porter : les fluctuations de mon cœur [Médée] sont pareilles »⁵⁸³.

Médée est une femme qui dit à quel point elle est désespérée et qui montre que la vengeance ne mène nulle part. Ce montage alterné est absurde puisque tout s'est déjà passé : « Au bord du silence émerge le mot « rien », externe, incommensurable. Jamais cataclysme n'a été plus apocalyptiquement exorbitant, jamais sa représentation n'a été prise en charge par si peu de moyens symboliques. »⁵⁸⁴ Finalement « rien » ne compte pour Médée, qu'elle s'en sorte ou pas, que la marée monte ou pas ; la marée devient le symbole même la vie, de toute vie, inexorable et cyclique.

Si Jason est sclérosé, l'ultime cruauté de von Trier envers son public est qu'il va néanmoins falloir aux spectateurs se reprendre et sortir du cinéma et comme nous le rappelle Wheatley : « The spectator is never in control of what we see but is always at the mercy of what Haneke [et chaque réalisateur] chooses to show us. [...] And as is ever the case, the real victim is not on screen but sitting in the darkened theatre. »⁵⁸⁵

La ville bouc émissaire dans *Dogville*

Dans *Dogville*, c'est la ville qui devient le bouc émissaire, elle et ses valeurs ; malgré ce que l'on pourrait croire de prime abord en voyant Grace esclave. Von Trier revivifie la cruauté et trace un tableau caustique, voire désespéré, de notre mode de vie, de nos rapports sociaux et de nos attentes profondes en nous entraînant dans un enfer cinématographique où il joue, comme on va le voir, avec la distanciation brechtienne.

Dans la scène du premier viol de Grace, von Trier filme l'arrière-plan et englobe la communauté dans le champ de vision des spectateurs, vision qui, autrement dit, marque l'acceptation lâche par la communauté du viol de Grace, incluant les spectateurs : « By zooming out on the center of action, other townspeople are

⁵⁸³ Sénèque, *Médée*, [texte établi et traduit par Heremann, Léon (1968)], *op. cit.*, ligne 940.

⁵⁸⁴ « S'il est encore possible de parler de « rien » lorsque l'on tente de capter les méandres infimes de la douleur et de la mort psychique, sommes-nous toujours devant rien face aux chambres à gaz, à la bombe atomique ou le goulag ? » dans Kristeva, Julia (2011, [1987]), *op. cit.*, p. 231.

⁵⁸⁵ À propos de *Caché* de M. Haneke, Wheatley, Catherine (2006b), *op. cit.*, p. 35.

brought into the frame; ultimately making Grace's rape a social act. »⁵⁸⁶ Cela reflète une socialisation du théâtre du corps dont nous avons déjà parlé dans le chapitre consacré à la cruauté physique.



Illustration 46: *Dogville* (2003) de Lars von Trier.

Dogville se termine sur la vision apocalyptique de la damnation des habitants. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur la répétition cinématographique de l'unique. La révélation majeure de ce film dont la fin est apocalyptique (« révélation »), semble être la responsabilité de l'être humain : les protagonistes ayant refusé toute notion de responsabilité individuelle ou collective. Les habitants de *Dogville* attendent une attraction, *panem et circenses*, « a gift » qu'ils reconnaissent en la personne de Grace, leur bouc émissaire chez les Hébreux, leur chèvre sacrifiée chez les Antiques (*tragos*, la chèvre).

Nous allons voir, dans la scène qui suit, l'idée d'un mythe essentiel de la cruauté en société, lié au sacrifice. Véra demande à Grace de faire la leçon à ses enfants afin de se rendre à des colloques à Georgetown. C'est alors que Jason déchire les pages de son livre d'étude. Grace demande à ses jeunes sœurs de sortir de la maison afin de s'entretenir avec lui : il se dit méchant et demande à recevoir « a spanking ».

Jason – I can be very bad. [...] I bet my pa told you. [...] When somebody can't do all the things they'd like to do for others, sometimes the people they promised get mad. [...] Is that why you won't let me sit on your lap anymore?

Grace - Why?

Jason – 'Cause I have been mean lately.

Grace – Oh, come on. I am sure you have your reasons for that.

Jason – I have been mean to the others too! Even baby Achilles. And he's so tiny, he can't put up a fight. It's not right. [...] I got it coming to me. I deserve a spanking. [Refus de Grace] [...] I feel bad. I need to be punished. The fact is that I'd have no respect for you if you didn't spank me. [...] When ma gets home, I'll maybe just

⁵⁸⁶ Laine, Tarja (2006), « Lars von Trier, *Dogville* and hodological space of cinema », *Studies in European Cinema*, vol. 3, n° 2, p. 135.

have to tell her you hit me. [...] If you give me that spanking, nobody has ever to know. [...] [Il pousse le berceau de son petit frère, Grace lui donne une fessée]
That wasn't hard! It's gotta be hard or it isn't punishment. [...] Maybe I should go stand in a corner and be ashamed? [...] Hey, here's pa!
Grace – He's early.

Les spectateurs comprennent que la petite cruauté physique que réclame Jason met en lumière une grande cruauté psychologique : Jason manipule Grace, la menace de mentir à Véra. La position de Grace devient insupportable face à ce jeu sadomasochiste intenable. Cependant, le plus intéressant dans cette scène, c'est que c'est exactement le procédé de Grace envers les habitants de Dogville. Cette scène résume parfaitement le comportement ambigu de Grace, mettant Dogville dans cette même position insupportable : elle accepte de travailler sans se faire payer, accepte d'être humiliée par les habitants. Les spectateurs culpabilisent car est-ce vraiment cela qu'être saint ? Lorsque le village la prend au pied de la lettre, la bourgade disposant de Grace désormais esclave sexuelle du village, cela dérape. Le jeu sadomasochiste de Jason et de Grace finalement conduit à l'extermination et l'annihilation de Dogville. Grace est une tentation à laquelle les villageois n'ont pas résisté⁵⁸⁷.

Ce film composite offre également aux spectateurs une autre interprétation de Grace : elle aurait donné à chaque membre du village une chance de sortir de cette prison, de leur enfermement physique et mental, qu'ils n'auraient néanmoins pas su saisir. Par conséquent, ce n'est plus Grace qui serait emprisonnée, otage, mais bien les habitants de Dogville puisqu'elle pourrait s'échapper ; sa force réside dans le fait même de rester selon une perspective chrétienne. A l'instar de Jésus, elle accepte de souffrir pour racheter l'humanité, se sacrifie, puis comprend qu'il n'y a plus d'humanité à sauver. Cependant, elle n'était pas obligée d'aller jusqu'au bout pour comprendre cela et le savait probablement. Si l'on considère la Bible comme un texte fondateur, une œuvre de référence, qui aurait valeur de loi en instaurant un équilibre spirituel et social, fondant une foi et se présenterait ainsi comme un facteur de cohésion sociale, on comprend que dans ce film la Bible, et le cinéma d'ailleurs (nous avons analysé cette problématique dans *Caché*), comme facteur de cohésion sociale, instaurant un équilibre social, sont des mythes que le(s) film(s) met(tent) à mal : d'ailleurs, le lieu

⁵⁸⁷ Selon Abella et Zilkha, on s'identifierait tout de suite à Grace, réalisant trop tard ses manipulations : « We collude in Grace's perverse destructivity. The « beast » is lurking in us, too. Lars von Trier has awakened it. » dans Abella Adela; Zilkha Nathalie (2005), « *Dogville: a Parable on Perversion* », *International Journal of Psychoanalysis*, 85, p. 1525.

de rassemblement de ce village, où Grace espérait y trouver un *Paradis Terrestre*, est « the house of Jeremiah », du nom du prophète sévère, mais il est dit qu'il ne viendra jamais. Cela se lie aux références chrétiennes dans *Tiresia* et *Medea* analysés précédemment. Selon Dumoulié :

Ce dont les mythes ont besoin pour vivre, ce dont a besoin la clôture pour être justifiée, c'est de héros qui, ne cessant d'affronter les monstres mythiques et d'ouvrir des brèches dans la clôture, finissent par y trouver la mort. Et il en va des mythes comme des têtes de l'Hydre : plus on les coupe, plus ils repoussent. Chaque héros qui meurt renforce le système de cruauté sur quoi se fondent la culture et la société. [...] Alors, son évasion manquée eût été la meilleure justification de la clôture et du rite.⁵⁸⁸

Ce que ne savent ni Tom, ni les spectateurs, c'est que le chef de la pègre n'est autre que le père de Grace qui recherche sa fille dans le but de reprendre leur conversation sur l'arrogance. Grace en appelle à la justice suprême du Jugement Dernier dans un ultime coup de théâtre avec l'aide de son père. Von Trier critique de cette manière à la fois le puritanisme et la vengeance comme a pu les décrire Nathaniel Hawthorne dans *The Scarlet Letter*⁵⁸⁹ (1850). Grace, à l'instar d'Hester et de Médée, se substitue à la représentation de Jésus, découvrant l'essence de la solitude angoissée, exclue du groupe social. La solitude de Grace rappelle celle du Christ abandonné dans le Jardin des Oliviers, contrepoint du verger de pommiers de Chuck.

IV. b. Le théâtre de l'absurde

Si *Médée* est bien une pièce tragique, Pierre Corneille dans la préface de sa pièce (1635) se plaît à écrire que Médée :

fait confidence [de sa vengeance], chez Euripide, à tout le chœur, composé de Corinthiennes sujettes de Créon, et qui devaient être du moins au nombre de quinze, à qui elle dit hautement qu'elle fera périr leur roi, leur princesse et son mari, sans qu'aucune d'elles ait la moindre pensée d'en donner avis à ce prince.⁵⁹⁰

Et alors que Grace se mue à la fois en bonne de chaque famille et en objet sexuel du

⁵⁸⁸ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 151.

⁵⁸⁹ Cette œuvre dépeint la vie d'Hester Prynne et du pasteur Arthur Dimmesdale qui vivent un amour caché, reconnus coupable d'adultère par la société, même si Hester fut abandonnée par son mari qu'elle croit mort. Elle rachètera ce que la communauté estime être une faute, par la souffrance physique au prix de la lettre écarlate A appliquée au fer, et morale car elle est mise au ban de sa communauté d'origine.

⁵⁹⁰ Corneille, Pierre (1635), *Médée*, disponible sur : http://fr.wikisource.org/wiki/M%C3%A9d%C3%A9e_%28Corneille%29.

village, attachée comme une chienne, les spectateurs se surprennent à rire en entendant Tom revendiquer : « I will break this one [la chaine] with some thinking » et que la voix-off commente ces viols nocturnes ainsi : « they [les viols] were embarrassing, in the way it is when a hillbilly has his way with a cow, but not more than that. » Artaud appelle à un « *HUMOUR-DESTRUCTION* »⁵⁹¹, « quelque chose d'inquiétant et de tragique. »

Artaud souhaite utiliser tous les moyens drastiques mis à sa disposition, toutes les puissances de dissociation tels l'humour, le rire, les contrastes violents, les mouvements de foule jetés les uns contre les autres.⁵⁹²

Dans *Dogville*, agrégat pervers, l'individu est double : tous les villageois à un moment donné sont mus par une inspiration qui les plonge dans un délire orgiastique et/ou sadique dont l'accumulation en fait des personnages risibles. Ainsi, Lacan résume, dans son *Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (1986), la pièce *Ajax* de Sophocle :

Ça commence par un massacre du troupeau des Grecs par Ajax, qui, du fait qu'Athéna ne lui veut pas de bien, agit là comme un fou. Il croit massacrer l'armée grecque et il massacre les troupeaux. Ensuite, il se réveille, sombre dans la honte, et va se tuer de douleur dans un coin. [...] C'est tout de même assez drôle.⁵⁹³

Le bouc émissaire social est bien ce personnage ridiculisé, continuellement moqué ; c'est toujours le même modèle, mais qui passe de la douleur au rire. Il est vrai que « c'est tout de même assez drôle » de voir Grace courir de foyer en foyer aux sons de la cloche dans le village qui se transforme en un cadran solaire géant.



Illustration 47: *Dogville* (2003) de Lars von Trier.

Chaque son vient signaler à Grace le changement de maison, selon la définition du

⁵⁹¹ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 88.

⁵⁹² Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 52.

⁵⁹³ Lacan, Jacques (1986), *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Seuil: Paris, p. 316.

comique de Bergson : « du mécanique plaqué sur du vivant »⁵⁹⁴.

Von Trier nous rend complices de cette moquerie et donc des bourreaux, comme dans *Salò* de Pasolini d'ailleurs. Grace serait l' (auto)sacrifice qui se révolte et ce n'est plus drôle du tout. Les spectateurs en viennent à rire de la souffrance, d'un rire aliénant qui les met dans une position inconfortable. Ce qui est paradoxale, c'est qu'il faut une distanciation nécessaire pour rire de quelque chose ou de quelqu'un et, en même temps, c'est involontaire de rire. Rire est aussi un enjeu de pouvoir : Grace est la risée d'un jeu qu'elle ne comprend pas ; cela implique des rapports de force qui renvoient alors à la structure sociale puisque ne pas comprendre, c'est être mis à l'écart du groupe. Filmée en plan d'ensemble, cette communauté est à l'image de celle d'une fourmilière. L'une des scènes est filmée en accéléré, avec une musique entraînante, comme dans les comédies. Les spectateurs peuvent ainsi contempler le déroulé du film *Dogville* d'une manière panoramique avec un esprit critique, tel que le suggère le mouvement de la caméra qui plonge en dominant la totalité du plateau. L'humour, parfois très noir, passe aussi par l'ironie comme lorsque la voix-off affirme que « a generous God had blessed » Grace.

Il s'agit de faire prendre conscience aux spectateurs de la violence en leur faisant violence car « C'est là dans ce spectacle d'une tentation où la vie a tout à perdre et l'esprit tout à gagner, que le théâtre doit retrouver sa véritable signification. »⁵⁹⁵ Le rire est également engendré par le fait que ce film métadiscursif est ironique à l'égard du cinéma. L'exemple de Grace disant à Tom qui souhaite faire l'amour que : « it'd be so easy to make love right now. They [les gangsters] may kill us any minute. It would be the perfect romantic ending » en est un parfait exemple. Cet humour libère les spectateurs du poids de cette cruauté en même temps qu'ils peuvent être effrayés de leurs propres réactions. Manifestement, dans le théâtre de l'absurde, et le cinéma de la cruauté qui s'en inspire, les spectateurs ne savent pas vraiment s'ils doivent rire ou pleurer. La réaction inappropriée nous frappe en nous-mêmes. Il est probablement moins honteux de trouver plaisir dans une scène violente que d'en rire. La violence comique sans honte existe cependant, comme *Tom et Jerry* ou encore les films de Quentin Tarantino. Quelle est la différence ? Nous pensons que la différence majeure

⁵⁹⁴ Bergson, Henri (1985), *op. cit.*, p. 38.

⁵⁹⁵ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p.136.

est que l'« *HUMOUR-DESTRUCTION* »⁵⁹⁶ participe de la distanciation et de la défamiliarisation destructrice des mythes de la cruauté, contrairement à une violence comique qui se voudrait éhontée. On rit, mais c'est délicat : c'est bien la cruauté destructrice mais régénératrice dont parle Artaud dans *Le Théâtre et son Double* :

Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification.⁵⁹⁷

Dans *Funny Games*, *La Pianiste* et *Caché*, Haneke s'adresse à son public sur le mode de la provocation afin de réveiller son esprit critique. Comme l'écrit Dort, reprenant la remarque brechtienne de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) : « La provocation est une façon de remettre la réalité sur ses pieds. »⁵⁹⁸ Dans les films de Haneke, le public est volontairement mis dans une position inconfortable :

I [Haneke] once said to Isabelle Huppert that the ideal scene should force the spectator to look away because he cannot stand it. Of course, you cannot do this all the time, but there are certain situations that are so intensive that you can actually not stand them. This is why there are some spectators that need to close their eyes in a horror movie because they are panicking. But of course a filmmaker can reach that also in the description of psychological processes.⁵⁹⁹

« [T]o look away » pourrait être une façon de rejeter la responsabilité. Néanmoins, détourner les yeux ne signifie pas quitter la salle : les spectateurs sont obligés de se réveiller ou, à tout le moins, de se sentir concernés. La défamiliarisation a ainsi pour but de mettre en lumière, de nous faire prendre conscience de nos automatismes et des conventions sociales qui règlent nos vies en montrant, par exemple dans *Dogville*, des scènes de la vie quotidienne dont l'absurdité est amplifiée : « The crisis now is that contact between myth and ritual no longer exists; man is cut off and alone. Ritual now becomes a means unto itself without which life is intolerable. »⁶⁰⁰ Les acteurs et les spectateurs deviennent dès lors les participants de rites sociaux parodiques tout en ayant conscience que ces rites font partie de la vie. Le cinéma de la cruauté ne peut pas nettoyer les rituels de la vie étant donné qu'il n'existe aucune société sans rituels et mythes : il s'agit donc d'en prendre conscience et de s'en désengager. Comme l'affirme Lévi-Strauss : « le mythe reste mythe aussi longtemps

⁵⁹⁶ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 88.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁹⁸ Dort, Bernard (1960), *op. cit.*, p. 62.

⁵⁹⁹ Von Boehm, Felix (2009), Interview de Michael Haneke, Vienna, March 2009, interview en allemand, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=VOx3rpKtY8>.

⁶⁰⁰ Clausius, Claudia, « Bad habits while waiting for Godot », p. 128 dans Burkman, Katherine H., [edited by] (1987), *op. cit.*

qu'il est perçu comme tel »⁶⁰¹, toutefois dans *Dogville* l'accumulation de situations tragiques est dynamitée. Cela s'apparente à un « rejet des superstructures mythiques », une démythification, comme les commentaires de la voix-off qui décrivent Grace sous l'égide divine. L'humour à propos des mythes devient clairement une manière de les détruire. Barthes dans *Littérature et signification* (1964) affirme que :

les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable ; que l'art peut et doit intervenir dans l'histoire, qu'il doit aujourd'hui concourir au mêmes tâches que les sciences, dont il est solidaire, qu'il nous faut désormais un art de l'explication, et non plus seulement un art de l'expression ; que le théâtre doit aider résolument l'histoire en en dévoilant le procès ; que les techniques de la scène sont elles-mêmes engagées ; qu'enfin, il n'y a pas une « essence » de l'art naturel, mais que chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance.⁶⁰²

Finalement, cet humour ronge Grace au fur et à mesure qu'il ronge les spectateurs dans leur être intime. Alors que l'ensemble du village abuse de Grace, Tom lui demande : « wouldn't it be worth compromising one of your ideals, just a little bit, to release my pains ? », la trouvant d'ailleurs « cold ». L'humour, très noir, provient non seulement des propos ironiques de Tom, mais aussi de son impuissance à concrétiser son désir amoureux ; son désespoir en est d'autant plus comique : « Le comique se produit dans une situation où le sujet ne réussit pas à accomplir l'action qu'il entreprend. KANT définissait le rire comme « l'affect provenant de la transformation soudaine d'une attente très tendue qui ne débouche sur rien. » »⁶⁰³ Tom perd tous ses moyens devant les violeurs de Grace et la pureté de son amour ne dure pas, attendant désormais son tour qui ne viendra jamais.

Huppert, dans un film documentaire consacré à Haneke, affirme qu' : « Il attend du spectateur qu'il éprouve certaine chose et qu'il regarde ses films avec une forme d'engagement, à laquelle il les pousse, bien sûr. Il fait en sorte que le spectateur va être mis dans cette nécessité-là. »⁶⁰⁴ Le libre arbitre du public est donc relatif. C'est par ailleurs Sobchack qui dans *Carnal Thoughts* analyse la relation qu'entretiennent un film et son public. Selon Sobchack, les films donnent à voir des images qui

⁶⁰¹ Lévi-Strauss, Claude (1955), *op. cit.*, texte annoté par Benware Elizabeth, oct.-déc., pp. 428-444.

⁶⁰² Barthes, Roland (2002, [1964]), *Littérature et signification*, dans *Œuvres complètes*, Tome IV, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁰³ Pavis, Patrice (1996), *op. cit.*, pp. 56-57, article *comique*.

⁶⁰⁴ Von Boehm, Felix and Gero [directed by] (2009), Film documentaire, *Michael Haneke, My Life*, ARTE, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=twstothrZVU>.

engendrent d'autres images et sensations dans l'esprit et le corps de chacun des spectateurs. Par conséquent, c'est à chaque spectateur de donner sa libre interprétation de ces sensations nouvelles. Finalement, il n'y a de film que ce que chaque spectateur en fait : « Indeed, existential phenomenology is philosophically grounded on the carnal, flesh, objective foundations of subjective consciousness as it engages and is transformed by and in the world. »⁶⁰⁵ Néanmoins, l'auteur ne prône pas dans son ouvrage une interprétation totalement libre puisqu'elle sera toujours déterminée par le corps des spectateurs, présent et passé, leur environnement culturel, ou encore leur propre imaginaire et mythes.

Tel que le précise Pavis dans son article « Tragique : vision tragique, vision ironique » :

N. FRYE (1957) a montré comment l'évolution de la tragédie l'a conduite vers l'ironie, vers la prise de conscience de l'évitabilité [...] de l'évènement tragique et de ses conséquences. L'instance tragique commence à prendre une forme humaine ou sociale, le « cela doit être ainsi » devient le « en tout cas c'est comme ça » de l'ironie, une concentration sur les faits évidents et un rejet des superstructures mythiques. [...] [L]'instance suprême réside dans le blocage de la société et l'absence de perspective d'avenir.⁶⁰⁶

Le dramaturge de l'absurde Ionesco affirmant d'ailleurs que « le comique étant l'intuition de l'absurde » il est donc « plus désespérant que le tragique. »⁶⁰⁷ Lorsque la tragédie est érigée en modèle social et cruel, il y a un risque, comme la plus brûlante actualité l'a prouvé, de sombrer dans un océan de barbarie. *Medea*, *Dogville* et *Caché* combattent les mythes rassurants dans lesquels se lovent les spectateurs, mais le risque particulièrement cruel est que les spectateurs se reconnaissent, par exemple, en Grace qui érige la cruauté en un nouveau mythe, celui d'une apocalypse générale. Dès que l'on parle d'apocalypse vengeresse, il faudrait la prendre au sérieux comme justice divine et concevoir le film comme un récit pédagogique, notamment sur le Jugement Dernier : réalisation de la justice divine, façon d'appréhender la fin des temps dans une vision eschatologique, questions relatives au salut, à la grâce manifeste accordée par Dieu à ses élus ; comme si l'intelligibilité devait se trouver dans une synthèse traversant le temps et l'espace, une apocalypse des temps à venir. Et si l'apocalypse aussi est absurde ? L'absurdité, c'est également

⁶⁰⁵ Sobchack, Vivian (2004), *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰⁶ Pavis, Patrice (1996), *op. cit.*, pp. 389-390.

⁶⁰⁷ Ionesco, Eugène (1966), *op. cit.*, p. 61.

dans ce film Moïse, désormais un chien enchaîné et qui révèle *a posteriori* toute l'absurdité de cette figure mythique qui n'atteindra jamais la Terre Promise. Les spectateurs doivent faire le choix de se réveiller, ce qui peut être particulièrement douloureux.

Dans la préface de *La naissance de la tragédie* (1872) de Nietzsche, Geneviève Bianquis écrit que :

Schopenhauer pensait que l'effet de la tragédie est de fortifier en nous la résolution de mourir. Nietzsche, au contraire, discerne dans l'ivresse tragique un défi héroïque aux puissances de mort, une résolution d'affronter la vie dans sa totalité et jusque dans ses pires catastrophes.⁶⁰⁸

Il semble que si l'héroïsme survit aujourd'hui, il se modifie néanmoins radicalement : c'est en prenant conscience et en luttant contre les mythes que nous pouvons nous libérer, et avoir conscience de cette liberté, c'est être responsable. Les réalisateurs proposent une éthique et un idéal existentiel en obligeant les spectateurs à un héroïsme de la conscience car il s'agit bien pour les spectateurs de saisir « les limites et les distorsions, les perversités et les ridicules de [toute] vision épique. »⁶⁰⁹ Et « Alors, l'homme est libre et innocent de ce qui fut et de ce qui peut advenir, mais il en devient terriblement responsable. »⁶¹⁰ Les réalisateurs, en détruisant cruellement les mythes dans lesquels les spectateurs se reconnaissent, obligent ces derniers à ne plus voir le cinéma comme un rituel social, mais comme un acte de pensée. Cependant, comme on l'a vu, le choix est entre les mains des spectateurs : ils ont la libre interprétation de ces représentations.

De *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) à *Der gute Mensch von Sezuan* (1940), de *Rebel Without a Cause* (1955) à *Dogville* (2003), le roman, le théâtre et le cinéma retracent les aventures d'un individu portant en lui de nobles aspirations que la société déçoit. Les spectateurs peuvent aussi refuser de voir les mythes si rassurants se détruire et dès lors s'engluier eux-mêmes un peu plus dans les mythes : c'est la position choisie par Georges qui s'endort dans le mythe de la famille bourgeoise et qui exclut toute altérité. En effet, la portée libératrice de ce cinéma de la cruauté dépend de la réception de la représentation par les spectateurs et il y a là un danger.

⁶⁰⁸ Nietzsche, Friedrich (1962, [1949]), *La naissance de la tragédie*, Gallimard: Paris, [préface de Bianquis, Geneviève], p. 9.

⁶⁰⁹ Frodon, Jean-Michel (2008), « Puissance forte, puissance faible », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 632, p. 5.

⁶¹⁰ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 252.

On peut vouloir ne pas voir les incohérences de notre société et la destruction des mythes impliquerait leurs remplacements mêmes par des contre-mythes tout aussi néfastes, notamment celui de la mélancolie. Les spectateurs pourraient voir dans ces films, métaphores de nos sociétés modernes, une vigie qui nous mettrait en garde d'une manière pessimiste : la violence finit par triompher.

CHAPITRE IV

LA RÉPÉTITION CRUELLE

I. Le cinéma de la cruauté et son double

Dans ce chapitre consacré aux rapports du cinéma de la cruauté avec la répétition rituelle cinématographique proprement dit, nous allons d'abord revenir sur des questions mentionnées dans l'introduction. Chaque film de notre corpus adapte les diverses anamorphoses de la représentation : non seulement cinématographiques mais aussi théâtrales voire romanesques. Répétitions, allusions explicites, clins-d'œil entendus, clichés littéraires appuyés ou poncifs : c'est bien le domaine de l'intertextualité qui forme la trame de ces intrigues.

Nous avons déjà parlé de répétitions interfilmiques. Il ne s'agit donc pas de faire une liste exhaustive de toutes les répétitions mais d'explorer le thème dans le corpus entier. Nous allons d'abord parler des répétitions interfilmiques et des thèmes récurrents, en choisissant comme exemples l'autodestruction du sujet comme équivalent de la fin du monde et le recyclage de personnages ; ensuite, nous nous tournerons vers la répétition intrafilmique et pour cela nous reviendrons sur *Funny Games* (1997) et *Funny Games U.S.* (2007). Enfin, nous étudierons la répétition dans son sens théâtral car tel que le remarque Dumoulié : « on n'en finit pas avec le théâtre »⁶¹¹. La cruauté cinématographique mythique moderne passe toujours par la théâtralisation, ce qui crée une relation très particulière entre le public, le film et le réalisateur. Comme nous l'avons vu, les répétitions participent de la construction des spectateurs. Cependant, cela dépend aussi des réalisateurs et nous verrons que certains se sont manifestement laissés tenter par les structures mythiques.

II. Les répétitions interfilmiques

II. a. l'autodestruction du sujet comme équivalent de la fin du monde

Comme nous l'avons étudié tout au long de cette thèse, le mythe est une histoire qui se répète et dont la structure reste la même, même si elle change un peu. Les films

⁶¹¹ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, pp. 67-68.

construisent une histoire de la destruction sans fin, en un mythe cruel. C'est une même structure narrative qui lie la cruauté à une certaine idée du mythe : les films de notre corpus mettent en lumière ce qu'est un mythe et notre relation à ces mythes en tant que spectateurs qui devons créer notre rapport avec ce qui est sur l'écran.

Il y a là un paradoxe puisque la fin du monde est un phénomène par nature irrépétibile, cependant l'autodestruction du sujet est devenue l'équivalent de la fin du monde. Comme modèle de notre propos, souvenons-nous du Duc qui, dans *Salò ou Les 120 journées de Sodome* (1975) de Pasolini, reprenant une formule de Klossowski affirme qu' : « il n'y a rien à faire. Notre choix n'est que structure, nous devons subordonner notre jouissance à un geste unique » ou encore du concours du plus beau postérieur, à la demande de ce dernier d'ailleurs :

Monseigneur - Il y a quelque chose de plus monstrueux que le geste du sodomite, c'est le geste du bourreau.

Le Duc - C'est vrai, mais le geste du sodomite à l'avantage de pouvoir être répété des milliers de fois.

Monseigneur - On peut selon moi trouver une façon de réitérer aussi le geste du bourreau.

[Dans le noir, à l'aide d'une lampe torche, ils regardent le postérieur des jeunes captifs à genoux, un drap sur la tête. Ils votent pour Franchino avant d'annoncer la mise à mort du gagnant : un soldat lui tire une balle à blanc dans la tête]

Monseigneur à Franchino - Imbécile, comment pouvais-tu penser que nous voulions te tuer ? Ne sais-tu pas que nous voudrions te tuer mille fois, jusqu'aux limites de l'éternité, si l'éternité pouvait avoir des limites.

On va ainsi mettre en lumière que la répétition et, aussi paradoxale que cela puisse paraître, la répétition de l'unique sont des composantes majeures de la cruauté cinématographique mythique moderne et le fait qu'un film soit une chose qui se répète, reproductible à l'infini, est dès lors significatif.

Il n'y a pas de fin aux délires d'Esther dans le film *Dans Ma Peau* puisque la séquence finale où Esther est allongée sur le lit de la chambre d'hôtel, fixant du regard les spectateurs, est comme intemporelle ; ni de Shane dans *Trouble Every Day*, étant donné que le film se clôt sur l'image ambiguë de Shane regardant tel un prédateur sa femme. On peut dès lors penser qu'il s'agit pour ces personnages de prolonger la souffrance, à la fois la leur et celle des spectateurs. Dans la scène finale de *Dans Ma Peau*, les spectateurs entendent la musique d'un piano hors champ ; cette même séquence vidéo et sonore est jouée 3 fois. La caméra est sur le visage d'Esther, puis tourne tout en s'éloignant, selon le mouvement des aiguilles d'une montre. C'est bien le temps cyclique du sacré puisque le temps s'est arrêté :

l'autodestruction d'Esther est alors équivalente à la fin du monde puisque la mort est abolie. Esther est désormais *de l'autre côté du miroir*, dans un espace mental où les dimensions humaines, en particulier le temps, disparaissent ou se modifient.

Si ces répétitions sont peut-être de l'ordre du trouble obsessionnel compulsif (TOC), d'ailleurs dans l'ensemble du corpus les personnages se créent des exutoires obsessionnels comme la chasse humaine de Shane, la vengeance de Médée, l'idéal de perfection de Erika, de pureté morale de Grace ou encore l'idéal religieux de Martha ; il faut aussi noter que les répétitions sont inhérentes à toute vie, révélatrices d'un besoin humain que l'on se doit de ne pas occulter : celui d'être rassuré, consolé de l'inconstance d'un monde cruel et cela même si ces répétitions sont cruelles.

Par ailleurs, dans *Dogville* l'autodestruction passive de Grace⁶¹² devient l'équivalent concret de la fin du monde : une apocalypse générale. Ce film peut se concevoir comme un récit pédagogique, dont l'origine dans la Bible est le *mâshâl*⁶¹³, adages énigmatiques rassemblant des anecdotes de la vie quotidienne qui oblige à s'interroger et notamment sur le Jugement Dernier : l'apocalypse clôt le corpus biblique et *Dogville*. Grace, esclave du village, sort de son coma quasi christique : celle que l'on a crue perdue par *Até*, déesse de l'aveuglement de la raison qui engendre l'erreur, finira par devenir *Némésis*, la déesse de la vengeance. L'autodestruction évolue de celle de Grace à celle littérale de la ville, voulue par elle : Grace, désormais incarnation de la vengeance, à la fin du film, annonce la mort de tous les habitants et met du *plomb dans la tête* à Tom. Comme le remarque Bazin dans « Mort tous les après-midi », article qui relate de son expérience de la tauromachie filmée :

Art du temps, le cinéma a le privilège exorbitant de répéter. [...] La mort est pour l'être le moment unique par excellence. C'est par rapport à lui que se définit rétroactivement le temps qualitatif de la vie. [...] C'est pourquoi la représentation sur

⁶¹² Lars von Trier : « Même si on peut dire que mes héroïnes [...] sont « naïves », elles se vengent aussi d'une certaine façon. C'est une question de point de vue : au lieu de tourner leur vengeance vers les autres, elles la retournent contre elles-mêmes. Pour moi, elles sont tout à fait capables du contraire. Je pense que se détruire revient au même que de détruire les autres. » dans Lamone, Stéphanie (2003), « Lars et la manière », *Première*, n° 315, p. 114.

⁶¹³ « On donne le nom de « livres sapientiaux » à cinq livres : *Job*, *Proverbes*, *Ecclésiaste*, *Ecclésiastique* et *Sagesse* [...]. La forme la plus simple et la plus ancienne de la littérature sapientielle est le *mâshâl*. Tel est, au pluriel, le titre du livre que nous appelons les « Proverbes ». Le *mâshâl* est plus exactement une formule frappante qui retient l'attention, un dicton populaire ou une maxime. Puis le *mâshâl* se développe, il devient parabole ou allégorie, discours et raisonnement. » dans L'Ecole biblique de Jérusalem [trad. française sous la direction de] (2000), *La Bible de Jérusalem*, Ed. Desclée e Brouwer: Paris, pp. 863-864.

l'écran de la mise à mort d'un taureau (qui suppose le risque de mort de l'homme) est dans son principe aussi émouvante que le spectacle de l'instant réel qu'il reproduit. En un certain sens, même, plus émouvante, car elle multiplie la qualité du moment originel par le contraste de sa répétition. Il lui confère une solennité supplémentaire. Le cinéma a donné à la mort de Manolète une éternité matérielle.⁶¹⁴

Le cinéma condamne à répéter l'histoire (*story*) immortalisée sur la pellicule, et par conséquent à répéter l'instant de mort en une Apocalypse éternelle.

II. b. le recyclage de personnages

Nous avons analysé que dans *Trouble Every Day* Shane et Coré sont en quelque sorte des êtres-animaux⁶¹⁵. *Trouble Every Day* et *Dans Ma Peau* recyclent des personnages mythiques tirés de films d'horreur, comme Coré qui se transforme en Nosferatu, voire des thèmes apparentés aux films d'horreur comme le sang ou l'anthropophagie. *Dans Ma Peau* propose, sous les traits d'Esther, une vision du vampire moderne flirtant avec l'imagerie de l'eucharistie biblique, faisant dès lors de l'eucharistie une composante même du vampirisme. Ces œuvres jouent avec les frontières d'un genre, ceux d'un intertexte recyclé des mythes du film d'horreur et selon Deleuze dans *Différence et répétition* (1968) : « La frontière, la « différence », s'est donc singulièrement déplacée : elle n'est plus entre la première fois et les autres, entre le répété et la répétition, [...]. Ce qui se répète, c'est la répétition même. »⁶¹⁶

Nous allons voir que les autres réalisateurs de notre corpus d'étude font œuvre de novateurs en rassemblant par le biais de citations, de références pluridisciplinaires, un corpus culturel qui n'était ni cruel, ni mythique à l'origine mais qui le devient sous leurs caméras. Nous étudierons en quoi la répétition et le recyclage de personnages sont des éléments de la cruauté mythique moderne de ces films. Cette thématique a déjà été analysée dans *Medea* (et *Tiresia*), qui sont des personnages de mythes proprement dits, et maintenant il s'agit de l'élargir au reste du corpus.

Haneke recycle ses propres personnages dans une grande partie de ses films qui se font échos : *Der Siebente Kontinent* (1989), *Benny's Video* (1992), *Funny Games*

⁶¹⁴ Bazin, André (1951), « Mort tous les après-midi », *Cahiers du Cinéma*, n° 7, pp. 371-373 (Repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, première ed., tome 1) dans Bazin, André (1998), *Le Cinéma Français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, ed. Jean Narboni, Paris : *Cahiers du cinéma*.

⁶¹⁵ Cf. p. 64 et suivantes.

⁶¹⁶ Deleuze, Gilles (1981, [1968]), *Différence et répétition*, PUF: Vendôme, p. 377.

(1997, 2007), *Code Inconnu* (2000), *Le Temps du Loup* (2003), *Caché* (2005), *Amour* (2012) mettent toujours en scène le mythe de la famille bourgeoise : une famille souvent mélomane, confrontée à l'intrus et dont les prénoms reviennent de films en films : Georges, Anne, Eva, Pierrot. Si les prénoms récurrents permettent de donner du sens tout en offrant une représentation commune, cette cruauté n'est pas fonctionnelle pour un public qui ne connaîtrait pas les films de Haneke ; néanmoins, il s'agit bien d'une répétition cruelle du réalisateur envers ses personnages fictionnels au sens où ces personnages sont déjà enfermés dans un univers, une filmographie cruelle. Comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédant, c'est bien le mythe de la famille bourgeoise que Haneke met à mal : Georges permet de saisir la prégnance de l'effort pour maîtriser et faire (sur)vivre une conception fabriquée du mythe bourgeois ; l'exemple le plus frappant est sa décision de faire arrêter Majid et son fils par la police d'état, et cela sans motifs. L'espace social urbain est symbolisé dans ce film par la piscine (une compétition), leur appartement et leur lieu de travail. Haneke montre que c'est à partir de représentations paradisiaques (mythiques) et de récits enjolivés que la mécanique sociale du mythe bourgeois (famille, confort, culture) se met en place.

Ainsi, dans l'ensemble de ses films, le réalisateur met en scène le quotidien-routine d'une famille bourgeoise et leur isolation grandissante, tel que l'analyse Ben Cobb dans son article « *Funny games and serious chills* » (2008) :

The sudden and vicious disruption of bourgeois family life is a recurring theme throughout Haneke's cinema. It is one he has been exploring since 1989 with his bleak feature debut *The Seventh Continent*, in which Georg, his wife Anna (both names later reused for *Funny Games*) and their daughter Eva decide to end their dull conformist existences.⁶¹⁷

Der Siebente Kontinent, *Benny's Video*, *Funny Games* ou encore *Caché* mettent en scène une famille qui se parle peu, voire sont des voix désincarnées. Haneke nous donne à voir les personnages de dos, voire un pied, une main. La famille dans *Funny Games* ne sera à nouveau ensemble que sous la menace de deux tueurs. Un événement survient (l'organisation d'un voyage, le camouflage d'un meurtre, la rencontre des nouveaux amis des voisins, le visionnage de cassettes) et la routine semble brisée pour un temps. Néanmoins, comme dans *Der Siebente Kontinent* par

⁶¹⁷ Cobb, Ben (2008), « *Funny games and serious chills* », *Fangoria*, n° 270, p. 39.

exemple, les spectateurs comprennent qu'en fait les parents planifiaient leur autodestruction : ils empoisonnent leur fille avant de se suicider.

Si Haneke joue avec les personnages-récurrents dans ses œuvres, il est intéressant de constater qu'il joue également avec les personnages-types des genres. C'est une thématique liée mais différente que nous avons abordé dans le chapitre II⁶¹⁸ où Haneke crée un effet cruel en commercialisant *La Pianiste* comme un mélodrame et déstabilise de cette manière son public en le confrontant à des représentations pornographiques. Haneke nous offre, dans la scène du *sex-shop*, une parodie de mélodrame : le traditionnel mouchoir de larmes se transformant en un mouchoir de sperme. En s'essayant à ce genre, Haneke non seulement le teste mais aussi le démythifie en nous en donnant une représentation moins naïve. Von Trier utilise ce même procédé parodique dans *Dogville* en mettant en scène des personnages-types mythiques et des images clichées, comme l'apparition mystérieuse d'une jeune fille, visiblement recherchée par la police qui enquête sur place et qui sera cachée par un homme sous le charme : « Le type : c'est l'empreinte, le modèle qui permet d'en faire d'autres. Le personnage de théâtre, malgré sa singularité, est toujours une référence à un modèle reconnaissable [...]. »⁶¹⁹ Grace semble d'abord tenir le rôle mythique de la jeune première-victime, pour laquelle les spectateurs compatissent, selon l'esthétique du mélodrame, « Grace is direct, honest and above all positive, her thoughtful formulations framed as sunshine clichés »⁶²⁰. A cela s'ajoute la blancheur et la nudité du visage de Grace, difficile à interpréter, et dont l'immobilité première fait seulement place au geste spectaculaire du meurtre de Tom. La première interprétation des spectateurs est que Grace prône les valeurs du catholicisme et de la grandeur à s'humilier. C'est alors que von Trier confronte les spectateurs à une autre vision de ce personnage, et grâce à ce langage filmique explicite, met en lumière l'opposition toute relative du bien et du mal et celle opposant les différents genres qui évoluent du mélodrame au film noir : de victime pathétique Grace se métamorphose instantanément en tueuse.

Les personnages dans *Dogville* sont des personnages-types recyclés, dans la tradition antérieure du roman américain de la moitié du XIXe, comme *The Scarlet Letter*

⁶¹⁸ Cf notamment p. 91 et p. 101 et suivantes.

⁶¹⁹ Souiller, Didier; Fix, Florence; Humbert-Mougin, Sylvie; Zaragoza, Georges (2005), *op. cit.*, p. 453.

⁶²⁰ Hoberman, James (2004), « Our town », *Sight and Sound*, vol. 14, n° 2, p. 24.

(1850) de Hawthorne ou à la manière de *Little House on the Prairie*, décrivant un monde manichéen : von Trier présente un bon père de famille travaillant ses terres ; une mère dévouée, institutrice à ses heures ; une ancienne esclave noire ; un benêt du village ; des épiciers avides. Le public attend l'objet, l'attribut absolu d'un personnage, le définissant totalement : Olivia et son fichu, June et son fauteuil, Chuck et ses pommiers, Vera et sa tribu d'enfants, les Henson et leurs verres, Jack et ses rideaux, Ben et son camion, Martha et sa cloche, Ma Ginger et Gloria et leur tarte à la cannelle, Edison sénior et ses médicaments. Il s'agit d'un recyclage de personnages-types, cruel au sens où la construction de ces personnages est fondée sur des caractères archétypaux leur déniaient ainsi toute individualité propre. Les noms des habitants, Jason, Achille, ou encore le chien Moïse sont des *topoi* : des références communes à une société donnée et à Dogville s'entremêlent références antiques et bibliques. Ainsi, l'intertextualité non cruelle le devient sous la caméra de von Trier : la répétition et le recyclage de personnages sont bien des éléments de la cruauté de *Dogville*.

III. Les répétitions intrafilmiques

III. a. Le cas limite de *Funny Games* (1997) et *Funny Games U.S.* (2007)

La répétition (éternelle) d'un même film répétitif et cruel, plan par plan, pourrait être perçue comme le comble de la cruauté pour les spectateurs, en quelque sorte enfermés à jamais. Si le chapitre II nous a permis d'aborder la répétition parasite dans *Funny Games* (1997), il importe maintenant d'analyser ce film en rapport avec *Funny Games U.S.* (2007). Dix ans séparent *Funny Games* de *Funny Games U.S.*, scénario dupliqué du premier film de Haneke⁶²¹. Il n'y a pas de fin à *Funny Games*, donc c'est parfaitement logique de reprendre aux Etats-Unis⁶²². On pourrait concevoir que ce n'est pas un remake, voire la même histoire, mais sa

⁶²¹ « *Funny Games U.S.* is a repetition of *Funny Games Austria* » selon Sorfa, David, « Superegos and Eggs: Repetition in *Funny Games* (1997, 2007) », p. 173 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

⁶²² « Sometimes a film opens up spaces of reflection that are more vital than the film itself » selon Gronstad, Asbjorn, « On the Uncatchable », pp. 202-3 dans Horeck, Tanya; Kendall, Tina [ed. by] (2011), *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburgh University Press: Edinburgh [Article consacré à *Irréversible* de Noé (2002) et *Antichrist* (2009) de von Trier].

continuation⁶²³, comme le remarque B. Ch. dans « *Funny Games U.S.* » pour *Les Cahiers du Cinéma* (2008) :

Funny Games U.S. ressemble moins à un autoremake qu'à un nouvel épisode, le prolongement naturel de la logique réitérative inhérente au sujet, puisque les deux assassins répètent leur mode opératoire d'une maison à l'autre. [...] [L]es deux franchises promettent à terme de boucler un tour du monde de l'affreux : bientôt *Funny Games Irak*, *Funny Games Chine* ?⁶²⁴

Ce nouvel épisode peut se concevoir comme une répétition exacte : cette répétition éternelle est une idée intrigante et peut-être ce à quoi Haneke veut nous faire signe car refaire un film à l'identique, c'est s'enfermer dans un temps cyclique ; ainsi ni le public, ni la société et finalement ni le cinéma n'auraient changé :

le remake est une transformation d'un film singulier dont l'objectif n'est pas de porter un regard sur l'œuvre empruntée mais d'utiliser la comparaison suscitée afin de porter un regard sur la société, son évolution et avec elle, éventuellement celle du cinéma. [...] Ceci ne veut pas dire que le remake n'a aucun effet sur le film premier. [...] [I]l est notable que la réactualisation rende particulièrement sensibles les conventions, tics stylistiques, contraintes morales du contexte de l'œuvre première.⁶²⁵

Ces deux films proposent de cette manière une temporalité cyclique : *Funny Games* aborde une thématique importante de la répétition, celle du cyclique et du sacré. Les spectateurs sont enfermés dans un temps cyclique, celui de l'*Eternel Retour* du même, à son acmé dans *Funny Games*. Le temps cyclique est un élément d'équilibre puisqu'il instaure un temps qui ne change pas et tout à la fois nous enferme par sa répétition dans l'« eternal mythical present time »⁶²⁶, selon les mots de Mary A. Doll ; c'est pourquoi ce second film peut tout à fait se concevoir comme une répétition exacte, voire la continuation du premier.

Comme l'analyse David Sorfa dans « Superegos and Eggs : Repetition in *Funny Games* (1997, 2007) » (2011), les deux films sont en eux-mêmes très répétitifs :

they wear the same sorts of clothes – which may remind us the importance of twins to a certain sub-genre of horror film ; the family have gone on holiday before ; they have played tennis with their neighbours before, probably more than once ; they had played a guessing game about music before. This second repetition of bourgeois rituals is in some way related to the first set of repetitions related to murder. [...]

⁶²³ « [T]he new-look *Funny Games* not only keeps the integrity of the original but looks set to have a life of its own » selon Wise, Damon (2008), « In cinemas: *Funny Games* », *Empire*, n° 227, p. 48.

⁶²⁴ B., Ch. (2008), « *Funny Games U.S.* », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 633, p. 60.

⁶²⁵ Sorin, Céline (2010), *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, L'Harmattan: Paris, p. 185.

⁶²⁶ Doll, Mary A., « Rites of Story », dans Burkman, Katherine H. [edited by] (1987), *op. cit.*, p. 75.

They [les deux tueurs] seem to know more about the family than the family does itself (or is it that every family is the same?)⁶²⁷

On est décidément supposé penser que les deux tueurs viennent de plusieurs autres meurtres, et pourquoi pas ceux que nous avons déjà vu en Autriche. Les prénoms des personnages ayant d'ailleurs déjà été portés par d'autres protagonistes dans des films précédants de Haneke. Selon Sorfa *Funny Games* serait, sous l'angle freudien du *Superego*, *Ego* et *Id*, la répétition du premier film de Haneke *Die siebente Kontinent* (1989) : « we can see a further repetition in Haneke's film. *Funny Games* is now no longer a repetition of itself but rather a repetition of Haneke's first theatrically-released film *Die siebente Kontinent* (*The Seventh Continent*, 1989) »⁶²⁸. Cependant, *Funny Games* aborde des thématiques différentes et le thème des répétitions peut alors se concevoir comme un remake. Céline Sorin, dans *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma* (2010), propose une définition claire du remake :

Comme l'indique son nom sans ambiguïté, le remake est la recreation d'un film déjà réalisé. En relation avec un film antérieur, ne relevant pas du commentaire, le remake se glisse aisément à l'intérieur de l'hypercinématographie et plus particulièrement des pratiques transformatives. En effet, dans le cas du remake, l'emprunt d'un film premier par un film second est évident et assumé.⁶²⁹

D'habitude, un remake suppose un certain nombre de modification, mais la seule modification dans *Funny Games U.S.*, comme son titre le laisse entendre, est le lieu de tournage qui a cette fois pour décors les États-Unis d'Amérique⁶³⁰, « Le titre crée un lien étroit, évident, entre les deux films, le spectateur ne peut que le considérer à l'intérieur de cette relation. Il annonce ouvertement la nature de remake du film [...] »⁶³¹. Dans ce cas extrême, il s'agit plutôt d'une expérience de la répétition du même étant donné que le film, retourné plan par plan, ne propose aucune variation ; Haneke n'en change ni le contexte, ni l'action.

Sorin classe les remakes selon trois catégories : le « remake substitutif », c'est-à-dire l'américanisation d'un film européen, inconnu du public américain, comme *L'Emmerdeur* de Molinaro (1975) dont le remake *Buddy, Buddy* de Wilder sortit sur

⁶²⁷ Sorfa, David, *op. cit.*, pp. 173-4 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁶²⁹ Sorin, Céline (2010), *op. cit.*, p. 166.

⁶³⁰ Mark Kermode (2008) semble trouver cocasse cette situation dont il nous fait part, non sans racisme : « told off for two hours. By an Austrian. In France » dans « Scare us, repulse us, just don't ever lecture us », *Observer*, 30 March 2008.

<http://www.guardian.co.uk/film/2008/mar/30/features.horror>.

⁶³¹ Sorin, Céline (2010), *op. cit.*, p. 178.

les écrans américain en 1980. Ce second film est donc « totalement autonome »⁶³² du film premier. Le titre *Funny Games U.S.* peut laisser entendre un tel remake pour un public américain :

Haneke's rationale for remaking the film [*Funny Games*] was that the original never had a chance to wield its subversive effect, as it never reached the kind of spectator he had in mind for it. Targeting an American entertainment mindset, the original actually never received US distribution. And because it was shot in German and thus required subtitling for foreign release, it automatically was removed from the multiplexes of English-language markets, giving it marginal and scattered exhibition in art houses.⁶³³

Puis, le « remake fracture » qui se veut un jeu de relations avec un film premier⁶³⁴ ; enfin, le « remake réinterprétation », « reposant entièrement dans sa relation au film premier »⁶³⁵, Sorin citant *Psycho*⁶³⁶. La répétition même de son scénario est probablement cruelle pour l'esprit créatif de Haneke.

Selon Haneke, à propos de *Funny Games U.S.* : « C'était une mauvaise idée de croire que, si on fait un remake, on peut atteindre un autre public. »⁶³⁷. Haneke semble *naïvement* ne pas avoir envisagé que le même spectateur voit les deux films. Si les spectateurs n'ont pas vu le film premier, il n'y a donc pas la notion de remake ; seuls les spectateurs qui l'ont vu peuvent être sensibles à l'actualisation. Par conséquent, il n'y aurait pas de cruauté liée à la répétition puisque le piège de la répétition n'est pas ressenti. Néanmoins, Haneke a son public et il le sait ; ce public-là regardera avec intérêt son « nouveau » film. Il est légitime de penser que Haneke, avec ce second film, avait une idée cruelle, mythique et répétitive en tête :

⁶³² Sorin, Céline (2010), *op. cit.*, p. 174.

⁶³³ Grundmann, Roy [edited by] (2010), *A companion to Michael Haneke*, Wiley-Blackwell: Chichester, p. 29.

⁶³⁴ Ce que Sorin exemplifie en mettant en lumière les analogies et les clins d'œil voulus par John Sturges dans ses *Sept mercenaires* qui créent une connivence avec *Les Sept samourais* (1954) d'Akira Kurosawa.

⁶³⁵ Sorin, Céline (2010), *op. cit.*, p. 174.

⁶³⁶ Haneke n'est pas le premier réalisateur à dupliquer un film, déjà, en 1998, Gus van Sant reproduisait *Psycho* plan par plan, copiant ainsi le célèbre film d'Hitchcock (1960). Selon le réalisateur, il s'agissait de : « donner au public d'aujourd'hui un hit d'il y a quarante ans refait à l'identique, et voir si ça marche. Si mon *Psycho* avait été un triomphe commercial, alors les studios auraient vu exaucé leur désir profond : trouver la bonne recette et établir la formule du succès qui permette de refaire toujours le même film et remporter toujours le même triomphe. » dans Joyard, Olivier et Lalanne, Jean-Marc (2003b), « Gus van Sant. Je suis comme Colombo, je fais semblant de ne pas savoir », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 579, p. 22.

Van Sant semble plutôt content de son flop parce que justement un danger était averti : le commercial, c'est aussi la répétition. Ou non, étant donné que le film n'a pas fonctionné.

⁶³⁷ Octobre 2009, n° 584, p. 21.

C'est un peu sarcastique, je voulais montrer comment on se trouve toujours comme complice du tueur si on regarde des films de cette sorte, un film autoréflexif comme celui-ci, mais dans un film qui montre la violence acceptable. On est toujours d'accord que la violence se passe, qu'elle est consommable et l'on ne se rend pas compte que l'on est complice de ça. Et ça, je voulais le montrer.⁶³⁸

IV. « on n'en finit pas avec le théâtre »⁶³⁹

IV. a. Les répétitions théâtrales : les gestes, discours et objets répétitifs

Au cœur des films de notre corpus, on retrouve des gestes, des discours et des objets répétitifs. Il s'agit d'analyser la signification de ce genre de répétition et comment cela rentre dans le contexte général de notre thèse. Leurs répétitions et accumulations visent à les rendre cruelles ou à tout le moins dérangeantes, voire peut-être insupportables, même si cela est subjectif et dépend de chaque spectateur.

La répétition chez Haneke est intimement liée à l'accumulation d'images récurrentes qui créent un sentiment d'aliénation : dans *La Pianiste*, ce sont toutes ces portes, ces mêmes images dupliquées, répétées, comme le chignon d'Erika, qui nous envahissent, nous enferment et finalement nous étouffent. Ces répétitions aliénantes s'allient à des espaces de tournages exigus auxquels les spectateurs ne peuvent échapper : une petite salle de bain, la salle de piano, la salle de projection pornographique, la chambre d'Erika. Dans *Caché*, les télévisions, les cassettes, les magnétoscopes et les vidéos de surveillances forment des répétitions intra et inter-filmiques en une mise-en-abîme du processus filmique. Les réalisateurs de notre corpus d'étude mettent en scène par le biais de gestes répétitifs quotidiens (comme les baisers (*Trouble Every Day*), faire les courses (*Dans Ma Peau*), les parties d'échecs (*Dogville*), reconforter un enfant (*Medea*)) ; d'objets quotidiens nous entourant (livres et cassettes (*Caché*), ordinateurs (*Dans Ma Peau*)) ; et de discours répétitifs quotidiens (« il est où Pierrot ? » (*Caché*), actualités (*Dans Ma Peau*)) nos propres répétitions et besoins de répétition. Les réalisateurs filment non seulement notre besoin de mythes de la cruauté, mais également le danger de mythifier le très quotidien car les spectateurs pourraient comme Médée, Esther, Georges ou Grace, revendiquer la cruauté en un mythe cruel puisque consolateur de la destruction.

⁶³⁸ Toubiana, Serge (2007), « Funny Games (1997) », Interview, *op. cit.*

<http://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo>.

⁶³⁹ Camille Dumoulié.

Ces répétitions de gestes et de propos évoquent aussi d'autres problématiques : ce n'est pas sans rappeler le travail des acteurs, qui répètent et se répètent, font des essais. Les répétitions acquièrent alors le sens théâtral des répétitions. Comme nous l'avons vu, le concept de mythe filmique étudié dans cette thèse est toujours une espèce de théâtre de la cruauté artaudienne et « Puisque la vie n'est autre que la cruauté, purger totalement la vie, l'exorciser définitivement, revient à la détruire. »⁶⁴⁰ Il faut cependant différencier les répétitions qui visent à reprendre quelque chose de déjà fini, de recyclable entre passé et futur, des répétitions comme essais.

Nous venons d'analyser que *Funny Games U.S* de Haneke peut se concevoir comme la continuation du premier, ce qui fait que les personnages se répètent éternellement, gestuellement et verbalement, voire dans l'acquisition de leur mobilier et objets puisqu'une maison de vacances, un voilier, des clubs de golf ou encore des œufs sont nécessaires au bon déroulement de l'histoire. Ces répétitions théâtrales recyclent des scènes qui se sont déjà déroulées, passées, mais aussi à venir.

Si nous avons évoqué l'enfermement mental de Médée dans le chapitre précédent, il est intéressant de voir que dans *Dogville*, Tom est aussi un personnage englué dans ses convictions et dans son univers verbal : « La *rengaine*, c'est l'éternel retour comme cycle ou circulation, comme être-semblable et comme être-égal, bref comme certitude animale naturelle et comme loi sensible de la nature elle-même. »⁶⁴¹ Tom parle par proverbes et paraboles, « there's a right and wrong time to plant seeds. You can't plant seeds in the winter », transmis de génération en génération. D'ailleurs, les divers protagonistes recyclent leurs propres discours et si Tom passe son temps à dire « intellectually, I mean... », les autres personnages de ce film sont également des délirants cycliques : c'est Chuck ne parlant que de ses pommiers, Véra concernée par l'éducation de ses enfants, Martha responsable de la cloche-alarme, Jack fasciné par la lumière, Ma'Ginger ratissant ses groseilliers, ou encore le camionneur Ben dont les considérations sur les transports et les allusions triviales à Mademoiselle Laura parcourent le film.

Von Trier dans *Dogville* met aussi en scène une répétition théâtrale, au sens d'un essai, cruelle : sept statuettes à vendre et comme le rapporte Tom, très chères, sont acquises après beaucoup d'efforts et de désirs par Grace. Détruites violemment par

⁶⁴⁰ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 64.

⁶⁴¹ Deleuze, Gilles (1981, [1968]), *op. cit.*, p. 14.

Véra, se vengeant de ce qu'elle pense être un adultère, les statuettes seront ultérieurement la représentation de ses propres enfants. Le sens théâtral des répétitions données à ces scènes fait que ces meurtres ont le sens d'un essai, d'une projection d'avenir :

Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages – tout l'appareil de la répétition comme « puissance terrible ». ⁶⁴²

Dans *Medea* de von Trier, la répétition se présente sous la forme du souvenir, et plus précisément du traumatisme, le souvenir dont on ne peut sortir. Le souvenir est une autre forme de répétition cruelle, qui a à voir avec le *trauma* et avec la mélancolie, comme l'explique Kristeva : « le désenchantement, fût-il cruel, que je subis ici et maintenant semble entrer en résonance, à l'examen, avec des traumatismes anciens dont je m'aperçois que je n'ai jamais su faire le deuil. » ⁶⁴³ Ce film pose la question du souvenir du film lui-même et celle du temps qu'il faut aux spectateurs pour oublier un film, ce film. Ou bien si nous sommes déjà dans le traumatisme, les spectateurs ne pouvant échapper au souvenir du film.

Dans *Medea*, Pasolini met en scène une répétition, dans ce sens théâtral, de toute la scène d'assassinat en forme de rêve. Nous allons voir comment chez von Trier les répétitions sont liées au passé, aux souvenirs auxquels fait appel le film, voire à notre mémoire même de spectateur ; contrairement au film de Pasolini où le meurtre des enfants est une projection d'avenir qui acquiert le sens théâtral des répétitions, au sens où c'est une projection, un essai de quelque chose qui en principe va être la fin. La Médée de von Trier demande à plusieurs reprises « do you remember, Jason ? » au grand énervement de ce dernier « this question is always on your lips ». La servante de Médée, après que le roi Egée leur ait promis de les héberger en son royaume, lui dit « don't torture yourself ! Think of your future ! ». On retrouve le temps cyclique dans *Medea* de von Trier sous la forme du souvenir : souvenirs de Médée de sa vie passée, de ses meurtres, voire souvenirs du film lui-même : un montage alterné nous donne à voir un cheval qui, égratigné par le diadème empoisonné de Médée, galope complètement fou et Glaucé qui joue avec ce même

⁶⁴² Deleuze, Gilles (1981, [1968]), *op. cit.*, p. 19.

⁶⁴³ Kristeva, Julia (2011, [1987]), *op. cit.*, p. 14.

diadème. Puis, le cheval s'écroule, mourant sur la plage en une longue agonie. C'est à cet instant que Glaucé se pique en se couronnant. Nous ne verrons pas son agonie, toutefois les spectateurs ont en mémoire celle de l'animal. Tandis que chez Pasolini, comme nous l'avons dit, le meurtre (rêvé) est une projection d'avenir. Néanmoins, on pourrait aussi considérer le rêve comme passé et donc intemporel (destin). Dans les rêves, toute notion de vraisemblance s'efface, nous évoluons dans un univers fantasmé : un envol vers un ailleurs utopique qui nous revient *a posteriori*. Les rêves illimités, cœur de tous les possibles, n'arrivent jamais nus, mais enveloppés dans une toile infinie de mythes. Il ne semble pas que les rêves s'estompent face à la réalité. Les rêves sont donc en phases avec l'évolution des mythes. Ce sont aussi les délires paranoïaques de Georges à l'encontre de Majid, l'accusant d'être à l'origine des vidéos (les vidéos sont aussi des répétitions) dans *Caché* et répétant d'abord à lui-même en représentations mentales (rêves et pensées obsessionnelles) avant de les répéter dans le sens d'essayer les accusations effectives.

Cette curiosité, si attrayante pour les spectateurs, qu'est de découvrir un nouveau film, finalement se retourne contre eux puisqu'ils se retrouvent comme piégés dans leur rôle de spectateur, subissant une cruauté que le film et les réalisateurs distillent afin de trouver la source de la cruauté :

Selon Artaud, il faut « vivre pour l'infini », dans une sorte d'Apocalypse permanente [...]. Dans les *Cahiers de Rodez*, Artaud ne cesse de se déclarer successivement pour et contre l'éternité, pour et contre l'infini. Aucune décision n'est possible, car seule l'expérience de « mourir-vivant », le travail du « corps sans organes », qui ne connaît ni fin ni arrêt, la volonté toujours différente sans répétition de l'Eternel Retour du Même, sont conditions de l'éternité. « On paie cher d'être immortel : pour cela, il faut mourir plusieurs fois de son vivant », écrit Nietzsche (VIII*, 311). [...] Alors, l'homme est libre et innocent de ce qui fut et de ce qui peut advenir, mais il en devient terriblement responsable.⁶⁴⁴

Nous avons insisté sur le fait que si le cinéma de la cruauté semble dans un premier temps rendre les peurs plus vivables, il met aussi en lumière les dangers des mythes aux spectateurs.

IV. b. Le jeu et la répétition (théâtrale)

La répétition est une notion, faut-il le dire, complexe et ambiguë. Elle est pensée par Freud comme compulsion de répétition, comme il l'explicite dans la scène du « Fort-

⁶⁴⁴ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 252.

Da », aussi nommé le « jeu de la bobine ». L'enfant lance loin de lui une bobine avant de la ramener à lui. Freud analyse ce jeu comme une tentative de maîtrise par l'enfant du traumatisme que représente l'absence de sa mère. La répétition est donc un élément de la cruauté parfois « caché », parfois « ludique ». Si l'enfant le fait de son propre gré, cela révèle pourtant le besoin, ou à tout le moins, l'envie de sa mère qu'il comble ainsi par un jeu répétitif et cruel, toutefois consolateur de la cruauté de son absence.

Dans *Tiresia*, Bonello re-raconte le mythe de Tirésias étant donné que le meurtre final se répète à nouveau à la fin du film : le cycle continu puisqu'un enfant, identifié dans le générique comme étant le fils d'Anna, rejoue avec une petite voiture la scène du meurtre de Tiresia. Le jeu est bien cruel, comme de toucher là où ça fait mal, mais assez responsable : en fait, c'est un moyen de prendre la responsabilité du destin aveugle. Ces répétitions sont cruelles et/mais consolatrices, contre la cruauté d'un monde immaîtrisable. Certes les spectateurs pourraient vouloir adhérer à un contre-mythe destructeur comme à une évidence, les films répétant la destruction, néanmoins la destruction est aussi érigée comme un moyen de contrôle de l'immaîtrisable. Dumoulié nous rappelle que :

c'est à l'Origine, à la magie et aux rites qu'il faut renoncer : l'échec du théâtre ne vient pas de son incapacité à retrouver l'esprit mythique et l'efficacité des rites, il tient justement à son caractère rituel. [...] Et dans *Suppôts et Supplications* Artaud s'acharne à combattre ces rites que le théâtre magnifie – tout en faisant apparaître qu'ils constituent l'essence de notre vie soumise à la puissance du Double, à la répétition de la « mauvaise » origine qui coupe la vie (XIV, 123).⁶⁴⁵



Illustration 48: *Tiresia* (2003) de Bertrand Bonello.

Dans la modernité, on retrouve les rituels sous d'autres aspects de la répétition comme les automatismes physiques et mentaux (trouble obsessionnel compulsif

⁶⁴⁵ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, pp. 67-68.

(TOC) dans *Dans Ma Peau*, les logorrhées de Tom dans *Dogville*), les obsessions (Erika et sa lettre, la mère obsédée par la carrière de sa fille dans *La Pianiste*, Médée et sa vengeance ou encore, dans *Dogville*, Grace et son idéal de pureté morale), la routine (*Funny Games*, *Caché*, *Tiresia*), les conventions (les conventions sociales dans *Funny Games*, le dîner d'affaires auquel doit se plier Esther dans *Dans Ma Peau*) ou plus généralement ce que l'on nomme la *tradition*. Ces mythes, certains anciens, certains d'une construction nouvelle, deviennent dès lors des mythes sociaux contemporains ; selon Biro :

au fur et à mesure du déroulement de l'action, l'évidence naturelle s'efface de plus en plus devant la signification symbolique, suggérée par l'agencement et la disposition des séquences. C'est ainsi que la répétition, le retour périodique de certains motifs ont, à cet égard, valeur d'avertissement.⁶⁴⁶

L'un des dangers de la représentation c'est, comme on l'a vu, que les répétitions enferment les spectateurs et créent une dépendance. Quelles sont dès lors les implications pour la répétition filmique de la mise à mort énoncée par Bazin (1951) dans « Mort tous les après-midi » ? Regarder des mises à morts de taureaux filmées nous rendrait-il dépendant et insensible ? Selon Marzano : « Quand on cherche, volontairement, à regarder ce genre d'images, on ne se bat plus contre le spectacle auquel on assiste. »⁶⁴⁷ Marzano énonce une position extrême : certes, ces films peuvent créer une dépendance, néanmoins ils encouragent les spectateurs à lutter contre les mythes. Les films de notre corpus mettent en lumière que si les rituels nous aliènent à nous-même, les répétitions font aussi parties de la vie, nous consolant de l'inconstance. Dans le cas des films sur la mort, il pourrait aussi s'agir de maîtriser l'angoisse en s'habituant, ce qui les rapprocherait au jeu « Fort-Da ». Finalement, il est apparu que ces films tentent de responsabiliser le public en le rendant lucide de ses attentes. Il importe désormais aux spectateurs de repenser leur position même de spectateur et comme nous le rappelle Maryvonne Saison dans *Les théâtres du réel* (1998) :

Au terme « représentation », nous donnerons en premier lieu un sens général : la représentation désigne ce que l'esprit se représente, « le contenu concret d'un acte de pensée », comme le stipule Lalande. Généralement parlant, donc, dans la mesure où se représenter quelque chose, c'est penser, la représentation désigne la pensée active.⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ Biro, Yvette (1982), *op. cit.*, p. 127.

⁶⁴⁷ Marzano, Michela (2007), *La mort spectacle: enquête sur l'« horreur-réalité »*, Editions Gallimard : Paris, p. 65.

⁶⁴⁸ Saison, Maryvonne (1998), *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre*

Ces films obligent à une cruauté lucide et par conséquent à un héroïsme de la conscience car il est nécessaire aux spectateurs d'être responsable afin de sortir du mythe cruel. Comme nous l'avons étudié tout au long de cette recherche, et tout particulièrement dans le chapitre précédent, les films tentent de détruire les mythes cruels qui pourraient rassurer les spectateurs, en les historicisant ou bien en mettant en lumière les dangers d'essentialiser l'histoire. Mais nous avons aussi analysé comment Bonello, en confrontant mythe antique et christique pour comparaison, les universalise. En effet, si les rituels contemporains érigent une histoire de la destruction en contre-mythe, comme analysé dans le chapitre III où nous avons vu que si Médée et son fils aîné dans *Medea* ou Grace dans *Dogville* acceptent et revendiquent le mythe cruel de la vengeance comme évidence, les spectateurs doivent eux être lucides quant à la menace des mythes. Le danger que les spectateurs ne veulent pas de cette responsabilité plane toujours, nous allons y revenir : les réalisateurs s'y essaient avec plus au moins de succès.

Nous avons été confrontés au paradoxe déconcertant de la cruauté comme destructrice de mythe et de la cruauté comme un mythe potentiel ; manifestement, la solution se trouve dans le fait que dans le cinéma de la cruauté les spectateurs doivent être actifs :

In one way or another, films are also about viewing, and the ideas about the business of watching images that they sometimes produce might potentially impinge upon, blend into, or in some cases even construct modes of spectatorship.⁶⁴⁹

Un argument intéressant s'est développé au fur et à mesure des chapitres, à propos des dangers de la représentation et de la construction d'une nouvelle conception des spectateurs.

Dogville and *Funny Games* – despite their many differences – both turn the cinematic experience into a visceral practice that pushes the spectators towards ethical reflection. Some viewers will find that these invitations to reflection are extended in such an aggressive and manipulative way that the directors undermine the message they are striving to put for. These viewers may even concur with the Cannes jury and consider *Dogville* (and *Funny Games*) to be anti-humanistic.⁶⁵⁰

contemporain, L'Harmattan, « L'Art en bref »: Paris, p. 11.

⁶⁴⁹ Gronstad, Asbjorn, « On the Uncatchable » p. 195 dans Horeck, Tanya; Kendall, Tina [ed. by] (2011), *op. cit.* [Article consacré à *Irréversible* de Noé (2002) et *Antichrist* (2009) de von Trier].

⁶⁵⁰ Lübecker, Nikolaj, « Lars von Trier's *Dogville*: A Feel-Bad Film » p. 167 dans Horeck, Tanya; Kendall, Tina [ed. by] (2011), *op. cit.*

Et peut-être que l'ultime cruauté du réalisateur envers les spectateurs est de lui laisser la libre interprétation de ces représentations, de choisir des responsabilités nouvelles ou bien un avenir sans espoir, car les films pourraient ainsi créer un effet de « désenchantement »⁶⁵¹ où « [a]ux frontières de la vie et de la mort, j'ai parfois le sentiment orgueilleux d'être le témoin du non-sens de l'Être, de révéler l'absurdité des liens et des êtres »⁶⁵², comme l'écrit Kristeva dans *Soleil Noir* (1987) ; ce que l'on peut nommer *Melancholia* (2011, von Trier) :

The postmodern scene exhibits signs of dead meaning and frozen forms mutating into new combinations and permutations of the same. [...] [Kellner citant Baudrillard] « Melancholy is the quality inherent in the mode of disappearance of meaning, in the mode of volatilisation of meaning in operational systems. »⁶⁵³

Ces idées peuvent élever certaines questions qui mènent au contre-mythe de la mélancolie : on peut se questionner à savoir si la destruction des mythes pourrait aussi impliquer aux yeux des spectateurs leur remplacement par le contre-mythe de la mélancolie, tout aussi cruel.

Il n'y a donc de bonheur (de « confort ») dans l'instant présent que s'il est abreuvé d'espoir : privé de cette fluide anticipation du futur, notre présent s'appauvrit et devient angoisse. Dans son ouvrage [*Mélancholie und Manie*, 1960], Ludwig Binswanger développe précisément cette hypothèse : la mélancolie doit être comprise, dans son essence, comme une modification intervenant dans la structure de l'objectivité temporelle. Incapable d'effectuer l'acte « protensif » qui le lie à un futur, le mélancolique voit s'effondrer le fondement même de son présent.⁶⁵⁴

Manifestement, le risque que les réalisateurs n'ont pu éviter, c'est la « maladie de la mort »⁶⁵⁵, que la destruction des mythes, y compris les cruels, puisse impliquer pour les spectateurs leur remplacement par un contre-mythe tout aussi cruel et néfaste : celui de la mélancolie⁶⁵⁶. Ceci est une implication de cette thèse à poursuivre.

⁶⁵¹ Kristeva, Julia (2011, [1987]), *op. cit.*, p. 14.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵³ Kellner, Douglas (1989), *Jean Baudrillard, from Marxism to Postmodernism and Beyond*, Polity Press: Cambridge, pp. 118-119.

⁶⁵⁴ Starobinski, Jean, « L'encre de la mélancolie », p. 29 dans Clair, Jean [sous la direction de] (2013 [2005]), *Mélancolie : génie et folie en occident*, Gallimard: Paris.

⁶⁵⁵ Kristeva, Julia (2011, [1987]), *op. cit.*, p. 229.

⁶⁵⁶ « La conscience mélancolique est celle qui se détourne du vivant, du monde des humains, pour ne plus faire que s'abîmer dans l'inerte, dans le monde des choses. A la limite, c'est une conscience qui, dans son obsession de la mort, finit par devenir chose elle-même, par s'envisager comme objet pétrifié, la réalité inerte des objets lui étant devenue le seul refuge, la seule consolation et le seul enchantement face à la menace de sa disparition. » selon Clair, Jean, « Machinisme et mélancolie », p. 445 dans Clair, Jean [sous la direction de] (2013 [2005]), *op. cit.*

CONCLUSION

Tout au long de ces quatre chapitres thématiques consacrés à la cruauté physique, psychologique, sociale et à son aspect proprement répétitif, s'est révélée une cruauté cinématographique moderne qui peut prendre une forme mythique. Ces chapitres nous ont permis d'étudier les anamorphoses de la cruauté grâce à diverses analyses qui ont mis en lumière les éléments d'un cinéma de la cruauté européen, offrant ses clefs de compréhension : d'une analyse de la vision haptique cruelle et sensuelle, à l'étude de l'abjection ou de la pornographie, entre manipulation des spectateurs et réflexion sur les mythes modernes, ce sont autant d'études concomitantes rassemblées au cœur de cette thèse et dont l'intelligibilité nous a permis d'exposer une cruauté cinématographique mythique moderne. Ces différentes analyses, qui en sont la force intérieure, s'interpénètrent ; à ces analyses peuvent s'ajouter d'autres thématiques comme la place des spectateurs dans le cinéma de la cruauté. Grâce à ces diverses études, nous sommes maintenant en position de dire que ce cinéma présente, attaque et tente de détruire les mythes de la cruauté. Mais comme le remarque Michela Marzano :

Quand un travail s'achève, on peut difficilement prétendre avoir abordé tous les problèmes et toutes les questions que pose l'objet d'étude. On ne peut que choisir un certain nombre de points à analyser. On ne peut que les développer à partir d'un bagage de prémisses théoriques.⁶⁵⁷

De fait, cette recherche a voulu exposer la cruauté évidente ou sous-jacente de ces sept films et pour cela nous avons analysé tout au long de cette thèse en quoi la répétition et le sacrifice sont des éléments majeurs de la cruauté de ces films, indispensable au mythe pour se développer. La répétition illumine les films d'une aura mythique : la répétition mythique fait partie de la structure mythique.

Le thème fondamental du sacrifice nous donne une manière d'esquisser une conclusion et rentre dans le thème du mythe et de la cruauté développé avant. Le sacrifice est un thème qui se retrouve régulièrement, comme d'autres d'ailleurs, dans l'ensemble de notre corpus. René Girard pense que de nos jours nous n'avons plus de rites sacrificiels :

⁶⁵⁷ Marzano, Michela (2010, [2003]), *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Hachette Littératures: Paris, p. 266.

Le sacrifice a pour fonction d'apaiser les violences intestines, d'empêcher les conflits d'éclater. Mais les sociétés qui n'ont pas de rites proprement sacrificiels, comme la nôtre, réussissent très bien à s'en passer ; la violence intestine n'est pas absente, sans doute, mais elle ne se déchaîne jamais au point de compromettre l'existence de la société.⁶⁵⁸

On pourrait dès lors concevoir les films violents comme des « sacrifices » virtuels et qui, par conséquent, incluraient une *catharsis*. Est-ce l'inefficacité du sacrifice ou notre besoin qui nous feraient voir les films violents comme des sacrifices ? Le sacrifice, dans les films de notre corpus, serait alors un substitut, mais auquel on ne croit pas ; néanmoins, un film n'est jamais un sacrifice : les spectateurs savent que si Majid et Tom meurent dans ces films, les acteurs Maurice Bénichou et Paul Bettany reviennent à la fin. Que penser de la mise à mort filmée de taureaux, comme le mentionne André Bazin⁶⁵⁹ ? Pour Marzano, ce genre de vidéos met en échec tout processus cathartique puisque :

ce qui est recherché, c'est un double échec de la *catharsis* : l'échec du regard, brouillé par la violence diffuse, extrême et trouble ; et l'échec de la pensée par l'absence voulue de tout élément susceptible de rendre possible la sublimation des émotions.⁶⁶⁰

Nous vivons dans une société qui culpabilise à propos de la violence, toutefois faire de ces films des « sacrifices » virtuels est une idée trop simple car si le sacrifice crée un équilibre quelconque, il n'est pas une histoire quelconque. En effet, nous ne sommes plus dans une société sacrificielle et c'est pourquoi il est tellement cruel de voir Majid se suicider d'un geste volontaire ou le fils aîné de Médée demander à être pendu : cela revivifie en nous la signification même du sacrifice du fait que cela soit si choquant. Si nous avons mis en lumière que ces films construisent un discours sur le sacrifice, cela ne veut pas pour autant dire qu'ils se conçoivent eux-mêmes comme des sacrifices : manifestement, il s'agit de faire réfléchir les spectateurs.

Selon Camille Dumoulié, dans *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, « Le rite a une fonction religieuse et sociale »⁶⁶¹ et « les rites constituent une forme de protection contre la Violence et le sacré »⁶⁶². Il s'agit de distinguer le rite qui se dit comme tel du rite qui en a toutes les caractéristiques, mais qui n'est pas forcément identifié comme rite, à l'instar du cinéma. En effet, le rite, c'est aussi le cinéma en

⁶⁵⁸ Girard, René (1972), *op. cit.*, p. 27.

⁶⁵⁹ Cf. p. 239.

⁶⁶⁰ Marzano, Michela (2007), *op. cit.*, p. 52.

⁶⁶¹ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 38.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 43.

soi : « comme celle du rite, l'action thérapeutique du théâtre doit être sans cesse renouvelée, puisque la Loi de la vie fait que la cruauté revient toujours, que le cycle de la violence et de sa temporisation ne s'arrête jamais. »⁶⁶³ Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe voient dans l'appel moderne au mythe une menace⁶⁶⁴ :

Ces discours n'emploient pas toujours le terme de « mythe », et ils ne mettent pas toujours en place une argumentation explicite et précise en faveur de la fonction mythique. Mais il existe « dans l'air du temps » une demande ou une attente sourde de quelque chose comme une représentation, une figuration, voire une incarnation de l'être ou du destin de la communauté, (ce nom même, à lui seul, semble déjà éveiller ce désir).⁶⁶⁵

Comme nous l'avons étudié, si le cinéma de la cruauté nous fait prendre conscience de nos répétitions et des rituels de nos vies, la prise de conscience des rituels ne les abolit pas pour autant : le cinéma ne les annihile pas car les répétitions et les rituels sont aussi révélateurs du besoin humain d'être rassuré. Paradoxalement, ces répétitions nous aident face à l'inconstance d'un monde cruel et cela bien que ces répétitions soient elles-mêmes cruelles. Et malgré une destruction des mythes de la cruauté, la vie continue avec ses rites et ses répétitions ; d'après Nancy :

Ritual [...] is every act of art, and it is one of its measures. There is no art without ritual. Ritual is what is performed under its own pressure, even its own oppression. It is here that everything either becomes confounded or clear: at the point where the performance of the act is worth infinitely more than the act itself. Here the symbolic and the real intersect, but they also collide.⁶⁶⁶

Le caractère rituel du théâtre est essentiel, comme il est essentiel à la vie ; et selon Dumoulié : « on n'en finit pas avec le théâtre, le « théâtre de la cruauté » est toujours nécessaire »⁶⁶⁷.

Le cinéma de la cruauté appelle le théâtre, mais avec d'importantes différences, surtout du côté sacrificiel, renouant ainsi avec les mythes qui se présentent comme une manière de rendre la réalité. Nous avons vu au cours de cette thèse que le corps de l'acteur est engagé au cinéma, même si l'acteur filmé ne s'implique jamais jusqu'au bout et que cette implication est possible au théâtre. Faire appel au théâtre dans ces films, c'est mettre les spectateurs en situation d'insécurité *via* la proximité

⁶⁶³ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, p. 62.

⁶⁶⁴ Comme nous l'avons vu, Bonello, en adaptant le mythe de Tirésias, l'historicise mais se laisse aussi aller à la tentation de l'universaliser, n'évitant pas les dangers d'un nouveau mythe consolateur de la cruauté.

⁶⁶⁵ Lacoue-Labarthes, Philippe; Nancy, Jean-Luc (2005 [1991]), *op. cit.*, pp. 9-11.

⁶⁶⁶ Nancy, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 164 dans Phillips, James [ed. by] (2008), *op. cit.*

⁶⁶⁷ Dumoulié, Camille (1992), *op. cit.*, pp. 67-68.

avec les corps des acteurs et l'improvisation ; ainsi, les spectateurs sont contraints de penser au corps des acteurs : ces films exigent un fort degré d'implication, selon Catherine Wheatley « What does it mean to me ? »⁶⁶⁸, formulation qui s'apparente à un principe général de mythe de la cruauté sociale. Au cinéma, comme nous l'avons analysé en détail (chapitre III), de par le jeu de la caméra, la frontière acteurs-sacrifice/spectateurs se brouille, comme dans *Medea* où les spectateurs sont engagés dans le processus cinématographique même du film : autrement dit, des acteurs à part entière.

Martin Harries dans *Forgetting Lot's Wife: On Destructive Spectatorship*⁶⁶⁹ (2007) va jusqu'à parler de « self-destructive viewing » car selon lui notre siècle: « placed the spectator in a spot where that spectator had to contemplate her own destruction »⁶⁷⁰, mentionnant une « experience of spectatorship so overwhelming that it destroys the spectator »⁶⁷¹. L'auteur propose une position radicale de spectateur, néanmoins dans les films de notre corpus il ne s'agit pas de détruire les spectateurs, mais de questionner ce que signifie être spectateur où « a reciprocal looking relationship is established between the film and its spectator. »⁶⁷² Ce cinéma-là remplit toujours une fonction sociale puisque ce n'est plus un lieu pour manger du popcorn entre amis : c'est est un lieu pour réfléchir et s'investir.

« I give the spectator the possibility of participating », Haneke said. « The audience completes the film by thinking about it; those who watch must not be just consumers ingesting spoon-fed images. » [...] « A film cannot stop at the screen », said Haneke, repeating one of his mantras. « Cinema is a dialogue. »⁶⁷³

C'est un cinéma qui « bring[s] the notion of response to the fore, interrogating, challenging and often destroying the notion of a passive or disinterested spectator in ways that are productive for film theorising today. »⁶⁷⁴

Comme nous l'avons analysé avec la scène du suicide de Majid dans *Caché* de Michael Haneke, ce cinéma participe de la cruauté destructrice mais régénératrice

⁶⁶⁸ Wheatley, Catherine (2011), *op. cit.*, p. 84.

⁶⁶⁹ Ce livre propose une étude d'œuvres cinématographiques, théâtrales et peintes consacrées à la femme de Lot qui, selon la Genèse, devint une colonne de sel après avoir regardé la destruction de la ville de Sodome.

⁶⁷⁰ Harries, Martin (2007), *Forgetting Lot's Wife: On Destructive Spectatorship*, Fordham University Press: New York, p. 9.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁷² Laine, Tarja, *op. cit.*, p. 247 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

⁶⁷³ Conrad, Peter (2012), *op. cit.*, 4 November 2012.

⁶⁷⁴ Horeck, Tanya; Kendall, Tina (2011), « Introduction », p. 2 dans Horeck, Tanya; Kendall, Tina (2011), *op. cit.*

artaudienne : les spectateurs sont contraints de se réveiller ou, à tout le moins, de se sentir concernés⁶⁷⁵ :

The potential of such cinema [celui de von Trier, mais que nous pouvons ouvrir à d'autres réalisateurs] to shake up the viewing spectator and to cause an embodied affective response that prompts self-reflexivity about the pleasures of illicit looking requires a psychological inflected revision of the pleasures of spectatorship in terms that allow the spectator to participate in the making of meaning.⁶⁷⁶

On ne peut pas rester de marbre devant les images que les réalisateurs nous donnent à voir. L'interpellation des spectateurs passe par divers procédés, comme l'acteur-sacrifice, notamment dans *Trouble Every Day* de Claire Denis et *Dans Ma Peau* de Marina de Van, ou encore l'« HUMOUR-DESTRUCTION »⁶⁷⁷ artaudien, concept majeur de cette thèse, dans *La Pianiste*. Nous sommes parvenus à la conclusion que l'humour tue le mythe : certes, les mythes sont cruels, mais peut-être que le plus cruel est de tout détruire avec humour et en même temps, on ne peut pas totalement rejeter ce dont on a franchement ri. La théâtralité et la mélancolie sont apparues comme des moyens de la cruauté, qu'ont perçu les réalisateurs, et qui agissent sur la conception du spectateur moderne. Cette cruauté lucide participe de la construction de spectateurs engagés, ce que nous avons nommé *un héroïsme de la conscience* (chapitre III), et qui va à l'encontre du préjugé selon lequel les films de Haneke : « « beautifully controlled » films force viewers to think (and generally to « feel bad ») but rarely move them. »⁶⁷⁸ Les réalisateurs nous obligent à faire que l'histoire (*history*) ne devienne pas une « furniture, part of everyday life, something the characters do not notice, even when it played out before them on a widescreen television »⁶⁷⁹ et comme nous le rappelle Haneke : « I don't believe that a work of art changes society or an individual. But I do believe that the sum total helps make a more bearable world. »⁶⁸⁰

⁶⁷⁵ Nemonie Craven Roderick revient sur son expérience de *Funny Games* : « I remember here my desire for the tortured family in *Funny Games* (1997) to escape, and the feeling of spectatorial humiliation I experienced when they inevitably failed to do so. » dans « Subject to Memory? Thinking after *Hidden* », p. 232 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

⁶⁷⁶ Bainbridge, Caroline (2004), « The Trauma Debate: Just Looking? Traumatic Affect, Film Form and Spectatorship in the Work of Lars von Trier », *Screen*, vol. 45, n° 4, p. 392.

⁶⁷⁷ Artaud, Antonin (1978), *op. cit.*, Tome IV, p. 88.

⁶⁷⁸ Trifonova, Temenuga, « Michael Haneke and the Politics of Film Form », p. 68 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *op. cit.*

⁶⁷⁹ Beugnet, Martine; Ezra, Elizabeth (2010), *op. cit.*, p. 32, à propos de *Caché* de M. Haneke.

⁶⁸⁰ Von Boehm, Felix et Gero [directed by] (2009), film documentaire, *op. cit.*

Cependant, il n'existe pas toujours de la part des réalisateurs une aide afin de rendre visible et plus intelligible les dangers des mythes aux spectateurs :

C'est que nous voulions montrer [...] comment la répétition manifeste d'éléments identiques renvoyait nécessairement à un sujet latent qui se répétait lui-même à travers ces éléments, formant une « autre » répétition au cœur de la première.⁶⁸¹

Il reste qu'apparemment beaucoup de spectateurs⁶⁸² ont applaudi l'apocalypse finale⁶⁸³ dans *Dogville* de Lars von Trier, voire y ont vu une apologie pour une guerre sans limite *post-9/11*⁶⁸⁴, étant donné la date de sortie du film. Comme nous l'avons vu, von Trier laisse le choix aux spectateurs, contrairement à *Salò* de Pier Paolo Pasolini par exemple. Le réalisateur italien affirmant : « qui sont les acteurs qui jouent le rôle des quatre monstres ? Je ne sais pas si ce seront des monstres. De toute façon ni plus ni moins que les victimes. »⁶⁸⁵ Dans les films analysés de notre corpus, le choix est toujours entre les mains des spectateurs : ils ont seuls la libre interprétation de ces représentations. Si von Trier tente d'historiciser le mythe de Médée et de faire qu'ainsi il n'y aurait nul encouragement à nous reconnaître dans cette cruauté mythique, ces personnages font néanmoins partie du mythe et on ne peut pas les en sortir. D'ailleurs, Bertrand Bonello avec *Tiresia* se laisse facilement aller dans les structures mythiques alors qu'il faudrait cruellement les détruire, à la manière de Haneke, réalisateur le plus conscient des dangers des mythes qu'il utilise avec précaution. L'utilité de la cruauté artistique moderne vient du rôle majeur de ces œuvres luttant contre cette tentation mythique : elles sont donc essentielles pour nos sociétés contemporaines et sans doute pour celles à venir.

⁶⁸¹ Deleuze, Gilles (1981, [1968]), *op. cit.*, p. 37.

⁶⁸² « von Trier needs us to need his apocalypse ending » selon Horsley, Jake (2005), *Dogville vs Hollywood : the War between Independent Film and Mainstream Movies*, Marion Boyars: London, p. 16. Cf également James, Nick (2003), « Editorial: freedom kisses », *Sight and Sound*, July vol. 13, n° 7, p. 3 et Hoberman, James (2004), « Our town », *Sight and Sound*, vol. 14, n° 2, pp. 24, 26-27.

⁶⁸³ *Dogville* aurait inspiré le tueur Anders Behring Breivik, tuant 69 personnes par arme à feu le 22 juillet 2011 selon : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/attaques-en-norvege-reaction-de-lars-von-trier-sur-dogville_1017045.html.

⁶⁸⁴ « What with all the repeated references to characters wanting to protect their community, or the hypocritical Tom stating that he is there « to do the thinking » for Grace, it's easy to read *Dogville* as a post-9/11 satire of American oppression and our country's misguided notions of Christian charity. » selon <http://www.slantmagazine.com/film/review/dogville>.

⁶⁸⁵ Auto-interview de Pasolini, pour le *corriere della sera*, publiée le mardi 25 mars 1975.

BIBLIOGRAPHIE

I - Sources primaires

- Bonello, Bertrand (2003), *Tiresia*, couleur, durée 111 minutes, Tartan films, Tartan video.
- Denis, Claire (2001), *Trouble Every Day*, couleur, durée 105 minutes, Rezo films.
- De Van, Marina (2002), *Dans Ma Peau*, couleur, durée 97 minutes, Tartan films, Tartan video.
- Haneke, Michael (1997), *Funny Games*, couleur, durée 104 minutes, les Films du Losange, Wega Film.
- Haneke, Michael (2001), *La Pianiste*, couleur, durée 125 minutes, mk2 s.a., les films Alain Sarde et Wega-Film, Arte France cinéma, avec le soutien de Canal +, Arte / BR, du Centre National de la Cinématographie, ÖFI, WFF, ORF, Eurimages.
- Haneke, Michael (2005), *Caché*, couleur, durée 113 minutes, les Films du Losange, Wega Film, Bavaria Film, Bim Distribuzione.
- Haneke, Michael (2009), *Le Ruban Blanc*, noir et blanc, durée 138 minutes, les Films du Losange, X Filme Creative Pool, Wega Film, Lucky red, France 3 Cinéma, ARD/DEGETO, Bayerischer Rundfunk Österreichischer Fernsehen.
- Pasolini, Pier Paolo (1969), *Medea*, couleur, durée 110 minutes, Raro Video.
- Von Trier, Lars (1988), *Medea*, couleur, durée 76 minutes, Raro Video.
- Von Trier, Lars (2003), *Dogville*, couleur, durée 178 minutes, sélection Lars Von Trier, Talents du cinéma, Zentropa Entertainments8 APS.

II – Sources secondaires

- Aaron, Michele (2007), *Spectatorship: The Power of Looking On*, Wallflower: London.
- Abella, Adela ; Zilkha, Nathalie (2005), « *Dogville*: a Parable on Perversion », *International Journal of Psychoanalysis*, 85, pp. 1519-1526.
- Abirached, Robert, « Antonin Artaud: l'acteur au bûcher », pp. 180-185 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *Les Théâtres de la Cruauté, Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères: Paris.
- Andrews, David (2014), « Reconsidering the Body Genre: Rape-Revenge and Postfeminist Softcore as Biocultural Phenomena », *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 7 (summer 2014), Web. ISSN 2009-4078.
- Apiou, Virginie; De Bruyn, Olivier (2001), « *La Pianiste* », *Première*, n° 294, p. 45.
- Aplebaum, Stephen (2007), « Michael Haneke: *The Piano Teacher* », *BBC*, August 2007.
http://www.bbc.co.uk/films/2001/10/30/michael_haneke_interview.shtml
- Aristote, *Poétique*, traduction (1980) de Dupont Roc, Roselyne et de Lallot, Jean, Seuil, Collection « Poétique »: Paris.
- Artaud, Antonin (1978), *Œuvres complètes*, Gallimard: Mayenne.
- Artificial Eye (2000), Press notes to *The Piano Teacher*, available at the British Film Institute.

- Artificial Eye, Press notes to *Funny Games*, available at the British Film Institute.
- Artificial Eye, Press notes to *Caché*, available at the British Film Institute.
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc (1983), *L'Esthétique du film*, Nathan: Paris.
- Austern, Linda Phyllis (2002), *Music, Sensation and Sensuality*, Routledge: New York.
- Austin, Guy (2008, [1996]), *Contemporary French Cinema, an introduction*, Manchester University Press: Manchester.
- Austin, Guy (2003), *Stars in Modern French Film*, Hodder Arnold: London.
- Austin, Guy (2007), « Drawing Trauma: Visual Testimony in *Caché* and *J'ai 8 ans* », *Screen*, vol. 48, n° 4, pp. 529-536.
- Austin, Guy (2009), « "Seeing and listening from the site of trauma": The Algerian War in Contemporary French Cinema », pp. 115-125 dans *New Spaces for French and Francophone Cinema, Yale French Studies*, ed. James F. Austin, Yale University, n° 115.
- Austin, Guy (2012), « Biological Dystopias: The Body in Contemporary French Horror Cinema », *L'Esprit Créateur*, The Johns Hopkins University Press, vol. 52, n° 2, pp. 99-113.
- Azalbert, Nicolas (2002), « Le corps défendant », *Les Cahiers du cinéma*, n° 574, pp. 82-3.
- Azalbert, Nicolas (2011), « Le territoire s'oppose au paysage – Entretien avec Claire Denis », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 665, p. 17.
- B., Ch. (2008), « Funny Games U.S. », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 633, p. 60.
- Backes, Jean-Louis (1996), *La littérature européenne*, Belin: Paris.
- Badiou, Alain; Truong Nicolas (2009), *Éloge de l'amour*, Flammarion, Café Voltaire: Paris.
- Badley, Linda (2010), *Lars von Trier*, University of Illinois Press: Urbana.
- Bainbridge, Caroline (2004), « The Trauma Debate: Just Looking? Traumatic Affect, Film Form and Spectatorship in the Work of Lars von Trier », *Screen*, vol. 45, n° 4, pp. 391-400.
- Bainbridge, Caroline (2007), *The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*, Wallflower Press: London, New York.
- Barber, Stephen (1993), *Antonin Artaud: blows and bombs*, Faber and Faber: London [Bibliographie].
- Barker, Jennifer (2009), *The Tactile Eye: Touch and The Cinematic Experience*, University of California Press: Berkeley, London.
- Barker, Martin, « Watching Rape, Enjoying Watching Rape...: How does a Study of Audience Cha(lle)nge Film Studie Approaches? » pp. 105-116 dans Horeck, Tanya; Kendall, Tina (2011), *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburgh University Press: Edinburgh.
- Barthes, Roland (1970, [1957]), *Mythologies*, Seuil, collection Points: Paris.
- Barthes, Roland (2002, [1964]), *Littérature et signification*, dans *Œuvres complètes*, Tome IV, Essais critiques, coll. Tel quel, Seuil: Paris.
- Bazin, André, « La Mort tous les après-midi » pp. 367-373 dans Bazin, André (1951), *Cahiers du Cinéma*, n° 7, (Repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, première ed., tome1) ; dans Bazin André (1998), *Le Cinéma Français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, *Cahiers du cinema*, ed. Jean Narboni: Paris.

- Bazin, André (1975), *Le cinéma de la cruauté : de Buñuel à Hitchcock*, Editions Flammarion: Paris.
- Bataille, Georges (1987, [1957]), *L'érotisme*, in *Œuvres complètes*, Tome X, Gallimard: Paris.
- Béghin, Cyril; Tessé, Jean-Philippe (2011), « Sans sortir, entretien avec Bertrand Bonello », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 670, pp. 23-27.
- Bellemare, Denis (1989), « Melancholia and the banal », *CineAction!*, n° 16, pp. 31-39.
- Bergson, Henri (1985), *Le rire, essai sur la signification du comique*, PUF: Paris.
- Best, Victoria; Crowley, Martin (2007), *The New Pornographies: Explicit Sex in Recent French Fiction and Film*, Manchester University Press: Manchester.
- Beugnet, Martine (2000), *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, L'Harmattan: Paris.
- Beugnet, Martine (2004), *Claire Denis*, Manchester University Press: Manchester.
- Beugnet, Martine (2004), « French Cinema of the Margins », pp. 283-298 dans Ezra, Elizabeth [ed. by], *European Cinema*, Oxford University Press: Oxford.
- Beugnet, Martine (2007), *Cinema and sensation, French film and the art of transgression*, Edinburgh University Press: Edinburgh.
- Beugnet, Martine (2007), « Blind Spot », *Screen*, vol. 48, n° 2, pp. 227-231.
- Beugnet, Martine; Ezra, Elizabeth (2010), « Traces of the Modern: an Alternative History of French Cinema », *Studies in French Cinema*, vol. 10, n° 1, pp. 11-38.
- Beugnet, Martine, « The Wounded Screen » pp. 29-42 dans Horeck, Tanya; Kendall, Tina [ed. by] (2011), *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburgh University Press: Edinburgh.
- Bickerton, Emilie (2005), « Tiresia », *Sight and Sound*, vol. 15, n° 8, p. 74.
- Biet, Christian, « La tragédie classique et son double: l'impossible cruauté », pp. 159-169 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *Les Théâtres de la Cruauté, Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères: Paris.
- Biro, Yvette (1982), *Mythologie profane, cinéma et pensée sauvage*, Cinéma Université Lherminier: Paris.
- Björkman, Stig (2003, [1999]), *Trier on von Trier*, Faber and Faber: London.
- Björkman, Stig (2003a), « LARS VON TRIER : Mon défi, c'est de parvenir à une fusion entre le cinéma, le théâtre et la littérature » [Trad. Talboom, Godfried], *Les Cahiers du Cinéma*, n° 579, pp. 32-38.
- Björkman, Stig (2003b), « Dans les coulisses de *Dogville* » [Trad. Talboom, Godfried], *Les Cahiers du Cinéma*, n° 579, pp. 38-40.
- Björkman, Stig (2003c), « Cannes 2003: not so terrible: thieves like us », *Sight and Sound*, vol. 13, n° 7, pp. 12-15.
- Björkman, Stig (2004), « Lars von Trier: the defects of humanism », *Sight and Sound*, vol. 14, n° 2, pp. 25-27.
- Blanchot, Maurice (1963), *Lautréamont et Sade*, Les éditions de minuit: Paris.
- Blanchot, Maurice (1970, [1969]), *L'entretien infini*, Gallimard: Paris.
- Blouin, Patrice (2001), « Le quatuor des névroses », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 560, pp. 80-81.

Blum, William (1971), « Toward a Cinema of Cruelty », *Cinema Journal*, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, vol. 10, n° 2, pp. 19-33.

<http://www.jstor.org/stable/1225235>

Boldt, Bob (2013), « Interview with Michael Haneke », 4 mars 2013, couleur, (19 minutes).

<http://www.youtube.com/watch?v=-A2W6vMMnbY>

Bonello, Bertrand, Interview de Bertrand Bonello.

<https://www.youtube.com/watch?v=056gG77NmxI>

Bourget, Jean-Loup (2009), « *Le Ruban blanc* : Dans un miroir, obscurément », *Positif*, n° 584, pp. 15-16.

Borie, Monique (1981), *Mythes et théâtre aujourd'hui, une quête impossible?* (Beckett, Genet, Grotowski, le Living Theater), Nizet: Paris.

Bradshaw, Peter (2002), « *Trouble Every Day* », *theguardian.com*, 20 December 2002.

<http://www.theguardian.com/culture/2002/dec/20/artsfeatures7>

Bradshaw, Peter (2003), « *Dans Ma Peau* », *theguardian.com*, Filmhouse, Edinburgh, 15 August 2003.

<http://www.theguardian.com/film/2003/aug/15/edinburghfilmfestival2003.edinburghfilmfestival1>

Bradshaw, Peter (2006), « *Hidden (Caché)* », *theguardian.com*, Friday 27 January 2006.

<http://www.theguardian.com/culture/2006/jan/27/2>

Bradshaw, Peter (2008), « Haneke's House of Horrors », *theguardian.com*, 30 April 2008.

<http://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/apr/30/hanekeshouseofhorrors>

[Article consacré à *Die siebente Kontinent* (1989)]

Brecht, Bertold (1948), *Kleines organon für das Theater*, [1ère traduction française de Tailleur, Jean (1954)], *Petit organon pour le théâtre*, (1970) L'Arche: Paris.

Brook, Peter (1977), *The Empty Space*, Granada Publishing: St Albans.

Brunel, Pierre [sous la direction de] (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher: Monaco.

Brunette, Peter (2010), *Michael Haneke*, University of Illinois Press: Urbana.

[Ouvrage à la fois consacré à *Funny Games* (1997), *La Pianiste* (2001) et *Caché* (2005)].

Burdeau, Emmanuel (2004), « *Anatomie de l'Enfer* de Catherine Breillat », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 586, pp. 53-54.

Calhoun, Dave (2007), « Michael Haneke: interview », *Time Out*.

<http://www.timeout.com/london/film/michael-haneke-interview-3>

[Article consacré à *Funny Games U.S.*]

Cameron-Wilson, James (2005), « *Tiresia* », *Film Review*, n° 659, p. 104.

Carperie, Alain (1994), *Lire la tragédie*, Dunod Ed.: Paris.

Carré, Valérie [sous la direction de] (2012), *Fragments du monde: retour sur l'œuvre de Michael Haneke*, Lormont, le Bord de l'eau éd: Paris.

- Chakali, Saad (2006), « Le spectre du colonialisme, l'actualité du néocolonialisme postcolonial », *Cadrage*, mai 2006.
<http://www.cadrage.net/films/cache.html>
- Charles-Saget, Annick, « Une figure tragique de la cruauté: Médée, chez Euripide et Sénèque », pp. 129-138 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *Les Théâtres de la Cruauté, Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères: Paris.
- Chauvin, Jean-Sébastien (2001), « Au-delà des genres », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 559, pp. 77-78.
- Chauvin, Jean-Sébastien (2002), « Panne des sens », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 571, pp. 80-81.
- Chauvin, Jean-Sébastien (2011), « Les captives », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 670, pp. 21-22.
 [Article consacré à *L'Apollinide, Souvenirs de la maison close* (2011)]
- Chiari-Lasserre, Sophie, « Les labyrinthes du Songe », pp. 65-90 dans Gheeraert-Graffeuille, Claire; Vienne-Guerrin, Nathalie (2003) [études réunies et éditées par], *Autour du Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, Publications de l'Université de Rouen: Rouen.
- Chiesa, Lorenzo (2007), « What is the Gift of Grace? On *Dogville* », *Film-Philosophy*, vol. 11, n° 3, pp. 1-21.
- Chong, Sylvia, « From « Blood Auteurism » to the Violence of Pornography: Sam Peckinpah and Olivier Stone », pp. 249-269 dans Schneider, Steven Jay [Ed.] (2004), *New Hollywood Violence*, Manchester University Press: Manchester.
- Cieutat, Michel; Rouyer, Philippe (2009), « entretien avec Michael Haneke », *Positif*, n° 584, pp. 17-21.
 [Article consacré au *Ruban Blanc* (2009)]
- Cieutat, Michel; Rouyer, Philippe (2012), *HANEKE Michael, Haneke par Haneke: entretiens avec Michel Cieutat et Philippe Rouyer*, Stock: Paris.
- Cixous, Hélène (1997), « Mon Algérie », article publié en premier dans *Les Inrockuptibles* 115 (Aug. 20 – Sept. 2, 1997), pp. 71-74. « My Algeriance, in Other Words: To Depart Not to Arrive from Algeria », trad. Prenowitz, Eric dans *Stigmata: Escaping Texts*, Routledge: New York, pp. 153-72 and in *Triquarterly* 100 (1997), pp. 259-79.
- Clair, Jean, « Machinisme et mélancolie », pp. 440-451 dans Clair, Jean [sous la direction de] (2013 [2005]), *Mélancolie : génie et folie en occident*, Gallimard: Paris.
- Clausius, Claudia, « Bad habits while waiting for Godot », pp. 124-142 dans Burkman, Katherine H., [edited by] (1987), *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, Fairleigh Dickinson University Press: Rutherford (N.J.).
- Cobb, Ben (2008), « *Funny games* and serious chills », *Fangoria*, n° 270, pp. 38-40.
 [Article consacré à *Funny Games U.S.*]
- Cohn, Ruby (1979), « Artaud's « Jet de Sang »: Parody or Cruelty? », *Theatre Journal*, The Johns Hopkins University Press, vol. 31, n° 3, pp. 312-318.
<http://www.jstor.org/stable/3219336>
- Conrad, Peter (2012), « Michael Haneke: There's no easy way to say this... », *The Observer*, 4 November 2012.

<http://www.theguardian.com/film/2012/nov/04/michael-haneke-amour-director-interview>

[Article consacré à *Amour* (2012)]

Cook, Christopher (2001), « Regus London Film Festival interviews 2001 - Interview with Isabelle Huppert », *theguardian.com*, Sunday 11 November 2001.

<http://www.theguardian.com/film/2001/nov/11/londonfilmfestival2001.londonfilmfestival1>

Corti, Lillian (1998), *The Myth of Medea and the Murder of Children*, Greenwood Press: Westport, London.

Coulthard, Lisa, « Ethical Violence: Suicide as Authentic Act in the Films of Michael Haneke », pp. 38-48 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.

Coulthard, Lisa, « Interrogating the Obscene: Extremism and Michael Haneke » pp. 180-191 dans Horeck, Tanya; Kendall, Tina [ed. by] (2011), *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburgh University Press: Edinburgh.

[Article consacré à *La Pianiste* (2001) et au *Ruban Blanc* (2009)]

Coulthard, Lisa (2011), « Negative ethics: the missed event in the French films of Michael Haneke », *Studies in French Cinema*, vol. 11, n° 1, pp. 71-82.

Cousins, Mark (2007), « After the end: word of mouth and *Caché* », *Screen*, vol. 48, n° 2, pp. 223-226.

Craven Roderick, Nemonie, « Subject to Memory? Thinking after *Hidden* », pp. 225-236 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.

Crépon, Pierre (1991), *Les Religions et la Guerre*, Albin Michel, Espaces Libres: Paris.

Cucca, Antoine; Foti, Paola (2001), *La création des personnages*, Édition Dujarric: Bayeux.

Dabiez, André (1976), conférence, *Le mythe comme forme de l'imaginaire*, Chambéry, mai 1976.

Dabiez, André (1990), *Le mythe de Faust*, Armand Colin: Paris.

Dagen, Philippe (2003), « Orwell, au cœur de l'inhumanité », *Le Monde des Livres*, 4 juillet 2003.

Darge, Fabienne (2005), « Jean-Pierre Vernant, aux racines de l'homme tragique », *lemonde.fr*, propos recueillis par, mars 2005.

http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/03/14/jean-pierre-vernant-aux-racines-de-l-homme-tragique_401542_3246.html

Darke, Chris (2002), « The joylessness of sex », *Film Comment*, Mar/Apr 2002, vol. 38, n° 2, p. 15.

[Article consacré au *Pornographe* (2001)]

Daviet, Jean-Pierre, « Avant-propos », pp. 7-9 dans Segré, Monique [sous la direction de] (1997), *Mythes, Rites, Symboles dans la Société Contemporaine*, L'Harmattan: Paris.

De Beauvoir, Simone (1955), *Faut-il brûler Sade ?*, Gallimard: Paris.

De Beauvoir, Simone (1947), *Pour une morale de l'ambiguïté*, partie I, Gallimard: Paris.

De Beauvoir, Simone (2011, [1949]), *Le deuxième Sexe, I Les faits et les mythes*, Folio Gallimard: Paris.

- De Beauvoir, Simone (2011, [1949]), *Le deuxième Sexe, II*, Folio Gallimard: Paris.
- Debord, Guy (1967), *La société du spectacle*, Éd. Champ libre: Paris.
- De Bruyn, Olivier (2002), « Dans Ma Peau : corps à corps », *Positif*, n° 502, pp. 26-27.
- Deleuze, Gilles (1967), *Présentation de Sacher Masoch: le froid et le cruel*, Editions de Minuit: Paris.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1980), *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit: Paris.
- Deleuze, Gilles (1994, [1981]), *Francis Bacon, logique de la sensation*, La Vue le Texte aux éditions de La Différence: Paris.
- Deleuze, Gilles (1981, [1968]), *Différence et répétition*, P.U.F.: Vendôme.
- Deleuze, Gilles (2004, [1981]), *Francis Bacon: The logic of sensation*, [trad. Smith, Daniel W.], Continuum: London.
- Delorme, Stéphane (2003), « Bonello tourne au bois », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 575, pp. 27-28.
- Delorme, Stéphane (2008), « Désirs de grandeur : Le cinéma américain à l'heure de *There Were Be Blood* », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 632, pp. 9-11.
- Delorme, Stéphane (2011a), « Passage de la boule noire », *Les Cahiers du Cinéma*, juillet-août, n° 669, pp. 32-45.
- [Article consacré à *Melancholia* (2011)]
- Delorme, Stéphane (2011b), « La douceur de la mélancolie », *Les Cahiers du Cinéma*, juillet-août, n° 669, pp. 37-41.
- [Article consacré à *Melancholia* (2011)]
- Delorme, Stéphane (2012), « Les misanthropes », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 683, p. 5.
- [Article consacré à *Amour* (2012)]
- De Mijolla-Mellor, Sophie [sous la dir. de] (2004), *La cruauté au féminin*, Presses universitaires de France: Paris.
- Denis, Claire; Coutard, Raoul; Cronenberg, David; Seidelman, Susan; Weir, Peter, Yang, Edward (1995), « Cinema and television », *Sight and Sound*, vol. 5, n° 1, p. 21.
- Denis, Claire (2001), « Sang trouble », *Première*, n° 292, pp. 126-131.
- Delpech, Thérèse (2005), *L'ensauvagement, le retour de la barbarie au XXI^e siècle*, Grasset: Paris.
- De Rougemont, Denis (1939), *L'Amour et L'Occident*, Plon: Paris.
- Derrida, Jacques; Thévenin, Paule (1998), *The secret art of Antonin Artaud*, [trad. Caws, Mary Ann], MIT Press: Cambridge, London.
- Derry, Charles (1998), *The Suspens Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson: NC, MacFarland.
- De Sade, Donatien Alphonse François (1993, [1787]), *Les Infortunes de la Vertu*, U.E.
- De Saint-Victor, Jacques (2005), « A l'ombre du divin Marquis », *Figaro*, Août 2005.
- Doll, Mary A., « Rites of Story: The Old Man at Play » pp. 73-85 dans Burkman, Katherine H. [edited by] (1987), *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, Fairleigh Dickinson University Press: Rutherford (N.J.).
- Domizion, Ricardo, « Digital Cinema and the « Schizophrenic » Image: The Case of Michael Haneke's *Hidden* », pp. 237-246 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by]

- (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.
- Dort, Bernard (1960), *Lecture de Brecht*, Seuil: Paris.
- Douin, Jean-Luc (2011), « *La Solitude des nombres premiers: l'impossible union de deux âmes en souffrance* », *lemonde.fr*, mai 2011.
http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/05/03/la-solitude-des-nombres-premiers-l-impossible-union-de-deux-ames-en-souffrance_1515889_3476.html
- Downing, Lisa (2004), « French Cinema's New « Sexual Revolution »: Postmodern Porn and Troubled Genre », *French Cultural Studies*, vol. 15, n° 3, pp. 265-280.
- DP/30, (2012), « *Amour*, writer/director Michael Haneke (LA 2012) », interview publiée le 15 octobre 2012, couleur, (36 minutes).
<http://www.youtube.com/watch?v=1LequCRuuhk>
- Dumoulié, Camille (1996), *Antonin Artaud*, Seuil: Paris.
- Dufour, Eric (2008, [2006]), *Le cinéma d'horreur et ses figures*, PUF, Lignes d'art: Paris.
- Eagleton, Terry (2002), *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Blackwell: Oxford.
- Eco, Umberto (1984), *Apocalypse Postponed*, Indiana University Press: Bloomington.
- Edelstein, Dan; Lerner, Bettina R. [ed. by] (2007), « Myth and Modernity », *Yale French Studies*, n° 111, (176 p.).
- Eliade, Mircea (1963), *Aspects du mythe*, Gallimard: Paris.
- Eliade, Mircea (1969, [1949]), *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard: Paris.
- Elsaesser, Thomas; Wendt, Michael (1999), *The BFI Companion to German Cinema*, BFI, London.
- Erman, Michel (2009), *La cruauté : Essai sur la passion du mal*, PUF la condition humaine: Paris.
- Eugélibert, Jean-Paul; Tran-Gervat, Yen-Maï [textes réunis par] (2008), *La Littérature dépliée – Reprise, répétition, réécriture*, Presses Universitaires de Rennes: Rennes.
- Euripide, *Médée*, [texte présenté, traduit et annoté par Delcourt-Curvers, Marie (1962)], Gallimard, Pléiade: Paris.
- Ezra, Elizabeth; Sillars, Jane (2007a), « Introduction », *Screen*, vol. 48, n° 2, pp. 211-213.
- Ezra, Elizabeth; Sillars, Jane (2007b), « *Hidden in plain sight: bringing terror home* », *Screen*, vol. 48, n° 2, pp. 215-221.
- Falcon, Richard (1998), « The Discreet Harm of the Bourgeoisie », *Sight & Sound*, vol. 8, n° 5, pp. 10-12.
- Falcon, Richard (1999), « Reality is too Shocking », *Sight and Sound*, vol. 9, n° 1, pp. 10-14.
- Fazio, Giovanni (2007), « Last Word: Letter of the month: *Hidden meanings* », *Sight and Sound*, vol. 17, n° 2, p. 88.
- Finney, Angus (1996), *The State of European Cinema*, Cassel: London.
- Finter, Helga (1997), « Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty », [trad. Griffin, Matthew], *TDR*, The MIT Press, vol. 41, n° 4, pp. 15-40.
<http://www.jstor.org/stable/1146659>

- Fontes Baratto, Anna, « Scène(s) de chasse en pinède », pp. 63- 73 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *Les Théâtres de la Cruauté, Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères: Paris.
- Fortuna, Sara; Scuriatti, Laura (2012), *On Dogville*, Columbia University Press: New York.
- Frampton, Daniel (2006), *Filmosophy: A Manifesto for a Radically New Way of Understanding Cinema*, Wallflower Press: London.
- Freud, Sigmund (1967, [1900]), *L'Interprétation des rêves*, [trad. Meperson, Y.], PUF: Paris.
- Freud, Sigmund (1908), « La création littéraire et le rêve éveillé », édition électronique réalisée par Tremblay, Jean-Marie (1933), [trad. par Bonaparte, Marie; Marty, E.]. Article publié dans l'ouvrage intitulé: *Essais de psychanalyse appliquée*, Éditions Gallimard: Paris.
- Freud, Sigmund (2010, [1929]), *Le malaise dans la civilisation*, [trad. Lortholary, Bernard], Editions Points: Paris.
- Frey, Mattias (2010), « A Cinema of Disturbance: The Films of Michael Haneke in Context », *Senses of Cinema*, December 2010, n° 57.
<http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>
- Frodon, Jean-Michel (2005), « La fable du pouvoir », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 606, pp. 30-31.
[Article consacré à *Manderlay* (2005)]
- Frodon, Jean-Michel (2008), « Puissance forte, puissance faible », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 632, pp. 5-7.
Frodon, Jean-Michel (2009a), « Dans la forêt de nous-même », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 646, pp. 30-32.
[Article consacré à *Antichrist* (2009)]
- Frodon, Jean-Michel (2009b), « Pour Lars von Trier », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 646, pp. 33-35.
[Centre Pompidou. Rétrospective consacré à Lars von Trier, « Par-delà le bien et le mal », du 8 au 28 juin 2009]
- Frodon, Jean-Michel (2010), *Le cinéma français de la nouvelle vague à nos jours*, Cahiers du cinéma: Paris.
- Gajan, Philippe (2002), « Bertrand Bonello – entretien », *24 Images*, n° 109, pp. 4-9.
[Article consacré au *Pornographe* (2001)]
- Gant, Charles (2006), « The numbers: The cachet of Daniel », *Sight and Sound*, vol. 16, n° 4, p. 8.
- Garçon, José (2006), « 17 octobre 1961: un silence qui dérange », *libération.fr*, 18 octobre 2006.
http://www.liberation.fr/societe/2006/10/18/17-octobre-1961-un-silence-qui-derange_54657
- Garson, Charlotte (2007), « Juliette Binoche », *Les Cahiers du Cinéma*, juillet-août 2007, n° 625, p. 26.
[Juliette Binoche revient notamment sur le fait d'être filmée de dos dans *Caché* de Michael Haneke.]

Gaspard, Noé (1999), « I'm happy some people walk out », *theguardian.com*, Friday 12 March 1999.

<http://www.theguardian.com/film/1999/mar/12/features3>

Gavarini, Jehanne-Marie, « Rewind: the will to remember, the will to forget in Michael Haneke's *Caché* (2005) », pp. 192-208 dans Sinha, Amresh; McSweeney, Terence [edited by] (2011), *Millennial cinema: memory in global film*, Wallflower Press: London, New York.

Gerard, André-Marie (2003), *Dictionnaire de la Bible*, R. Laffont: Paris.

Gerbaz, Alex, « The Ethical Screen: *Funny Games* and the Spectacle of Pain », pp. 163-171 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.

Gibbons, Fiachra; Jeffries, Stuart (2001), « Cannes audience left open-mouthed », *theguardian.com*, 14 May 2001.

<http://www.theguardian.com/world/2001/may/14/cannes2001.cannesfilmfestival>

Giles, Jane (1993), « A cinema of cruelty: the films of Antonin Artaud », *National Film Theatre*, Programmes January 1993, pp. 21-23.

Gilroy, Paul (2007), « Shooting crabs in a barrel », *Screen*, vol. 48, n° 2 pp. 233-235.

Girard, Gilles; Ouellet, Réal; Rigault, Claude (1978), *L'Univers du théâtre*, PUF: Paris.

Girard, René (1972), *La violence et le sacré*, Grasset: Paris.

Girard, René (1999), *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, B. Grasset: Paris.

Glaudes, Pierre; Reuter, Yves (1998), *Le personnage*, PUF, Que sais-je?: Paris.

Gorin, François (1998), « Je donne des gifles au spectateur », *Télérama*, n° 2505, pp. 25-27.

Grassin, Sophie (2002), « Dans la peau de Marina », *Première*, n° 310, pp. 108-112.

Grassin, Sophie (2003), « France : 5, reste du monde : 15 », *Première*, n° 315, pp. 134-139.

Grassin, Sophie (2005), « Binoche cachée », *Première*, n° 344, pp. 84-86.

Gronstad, Asbjorn, « On the Uncatchable » pp. 192-208 dans Horeck, Tanya; Kendall, Tina [ed. by] (2011), *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburgh University Press: Edinburgh.

[Article consacré à *Irréversible* de G. Noé (2002) et *Antichrist* (2009) de L. von Trier]

Grossman, Evelyne, « « T'occupe pas de mes moignons »: le Théâtre de la Cruauté de Samuel Beckett », pp. 186-197 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *Les Théâtres de la Cruauté, Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères: Paris.

Grossvogel, D. I. (2007), « The coercing of Vision », *Film Quarterly*, University of California Press, vol. 60, n° 4, pp. 36-43.

<http://www.jstor.org/stable/4621437>

Grundman, Roy [edited by] (2010), *A companion to Michael Haneke*, Wiley-Blackwell: Chichester.

Haneke, Michael (2001), « *La Pianiste* : scénario », *Les Cahiers du Cinéma*, Séries Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma: Paris.

Hawthorne, Nathaniel (1850), *La lettre écarlate*, [(1954) pour la trad. française], [trad. par Canavaggia, Marie], Editions Gallimard, collection Folio Classique: Saint-Amand.

- Hoarreau-Dodinau, Jacqueline; Rousseaux, Xavier; Texier, Pascal [textes réunis par] (1999), *Le Pardon*, Cahiers de l'institut d'Anthropologie Juridique n° 3, éditions PULIM: Aubenas d'Ardèche.
- Hoberman, James (2004), « Our town », *Sight and Sound*, vol. 14, n° 2, pp. 24, 26-27.
- Hoberman, James (2012), *Film after film: or, what became of 21st-century cinema?*, Verso: Brooklyn, NY.
- Horsley, Jake (2005), *Dogville vs Hollywood: the War between Independent Film and Mainstream Movies*, Marion Boyars: London.
- Hussey, Andrew (2010), « Claire Denis: « For me, film-making is a journey into the impossible » », *The Observer*, 4 July 2010.
<http://www.theguardian.com/film/2010/jul/04/claire-denis-white-material-interview>
- Ionesco, Eugène (1966), *Notes et contre-notes*, Gallimard: Paris.
- Irwin, Anthony (1987), « Pasolini's *Medea*: The Power of Disruption », *CineAction!*, n° 8, pp. 14-19.
- Jacobowitz, Florence (2006), « Michael Haneke's *Caché* (Hidden) », *CineAction!*, n° 68, pp. 62-64.
- James, Nick (2001a), « Cannes 2001: what's the story, moaning glory », *Sight and Sound*, vol. 11, n° 7, pp. 14-18.
- James, Nick (2001b), « The Limits of Sex », *Sight & Sound*, vol. 11, n° 7, p. 21.
- James, Nick (2003a), « Darkness Falls », *Sight & Sound*, vol. 13, n° 10, pp. 16-17.
- James, Nick (2003b), « Editorial: freedom kisses », *Sight and Sound*, vol. 13, n° 7, p. 3.
- Jarry, Johanne (1985), « Julia Kristeva : histoires d'amour », *Nuit blanche*, le magazine du livre, n°18, pp. 44-49.
<http://id.erudit.org/iderudit/20302ac>
- Jeffries, Stuart (2004), « In the cut », *theguardian.com*, 15 September 2004.
<http://www.theguardian.com/film/2004/sep/15/features.stuartjeffries>
- Jeffries, Stuart (2008), « Master manipulator », *theguardian.com*, Monday 31 March 2008.
<http://www.theguardian.com/film/2008/mar/31/austria>
 [Article consacré à *Funny Games U.S.*]
- Joubert-Laurencin, Hervé (1995), « Pier Paolo Pasolini rêve sa naissance de cinéaste », *Les Cahiers du Cinéma*, n° spécial 100 journées qui ont fait le cinéma, p. 88.
- Jousse, Thierry (1994), « Les Insomniaques », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 479, pp. 22-26.
- Joyard, Olivier (2002), « Sexe: la prochaine frontière du cinéma », *Les Cahiers du cinéma*, n° 574, pp. 10-12.
- Joyard, Olivier ; Lalanne, Jean-Marc (2003a), « Cannes 2003, Rééquilibrage des forces », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 579, pp. 14-16.
- Joyard, Olivier; Lalanne, Jean-Marc (2003b), « Gus van Sant. Je suis comme Colombo, je fais semblant de ne pas savoir », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 579, pp. 18-30.
- Kellner, Douglas (1989), *Jean Baudrillard, from Marxism to Postmodernism and Beyond*, Polity Press: Cambridge.
- Kermode, Mark (1998), « *Funny Games* », *Sight & Sound*, vol. 8, n° 12, pp. 44-45.

Kermode, Mark (2008), « Scare us, repulse us, just don't ever lecture us », *Observer*, 30 March 2008.

<http://www.theguardian.com/film/2008/mar/30/features.horror>

Khanna, Ranjana (2007), « From Rue Morgue to Rue des Iris », *Screen*, vol. 48, n° 2, pp. 237-244.

[Comparaison de *Caché* avec « The murders in the Rue Morgue » d'Edgar Allan Poe.]

Kline, Jefferson T. (2010), *Unraveling French cinema: from L'Atalante to Caché*, Wiley-Blackwell: Chichester.

Koehler, Robert (2008), « Film Reviews - *Funny Games* », *Cinéaste*, vol. 33, n° 2, pp. 55-57.

Kott, Jan (1974, [1970]), *The Eating of the Gods: An Interpretation of Greek Tragedy*, [trad. Taborski, Boleslaw; Czerwinski Edward J.], Eyre Methuen: London.

Krohn, Bill (2011), « Le territoire, c'est votre corps », entretien avec Wes Craven à Los Angeles, [trad. Garson, Charlotte], *Les Cahiers du Cinéma*, n° 666, pp.90-100.

Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Editions du Seuil: Paris.

Kristeva, Julia (1987), *Soleil Noir, Dépression et mélancolie*, Editions Gallimard: Paris.

Kristeva, Julia (2007), conférence consacrée au roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, prix Goncourt et de l'Académie française 2006, Centre Roland Barthes (Université Paris-VII), à l'ENS, 24 avril 2007.

Krywinska, Tanya (2005), *Sex in the Cinema*, Wallflower: London.

Kuniichi, Uno, « Variations sur la cruauté », pp. 42-50 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *Les Théâtres de la Cruauté, Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères: Paris.

L., J. (2001), « Le chat et la souris », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 558, p. 25.

Lacan, Jacques (1949), *le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique*. Communication faite au XVIe Congrès international de psychanalyse, Zurich, 17 juillet 1949. *La Revue Française de Psychanalyse*, 1949, vol. 13, n° 4.

<http://aejcpp.free.fr/lacan/1949-07-17.htm>

Lacan, Jacques (1986), *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Seuil: Paris.

Lacoue-Labarthes, Philippe; Nancy, Jean-Luc (2005 [1991]), *Le Mythe Nazi*, Éditions de l'Aube: Quetigny.

Laine, Tarja (2006), « Lars von Trier, *Dogville* and hodological space of cinema », *Studies in European Cinema*, vol. 3, n° 2, pp. 129-141.

Laine, Tarja, « Hidden Shame Exposed: *Hidden* and the Spectator », pp. 247-255 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.

Lambotte, Marie-Claude (2011), « La maladie du savoir », *Les Cahiers du Cinéma*, juillet-août, n° 669, pp. 42-45.

[Article consacré à *Melancholia* (2011)]

Lamone, Stéphanie (2003), « Lars et la manière », *Première*, n° 315, pp. 112-116.

Lamone, Stéphanie (2004), « Tournages: Black-out », *Première*, n° 333, pp. 148-151.

- Lamy, Jean Claude (2005), *Lars Von Trier, le provocateur*, B. Grasset: Paris.
- Lapaque, Sébastien (2003), « Georges Orwell, prophète méconnu », *Le Figaro Littéraire*, 26 juin 2003, pp. 3-4. [numéro consacré à Georges Orwell]
- Larcher, Jérôme (2001), « Eloge de... Isabelle Huppert », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 558, p. 24.
- L'École biblique de Jérusalem [trad. française sous la direction de] (2000), *La Bible de Jérusalem*, Ed. Desclée et Brouwer: Paris.
- Lemarié, Yannick (2000), « A Propos d'Agnès Godard », *Positif*, n° 471, pp.128-130.
- Lemercier, Fabien (2009), « Michael Haneke. Director », *Cineuropa*, 21 May 2009.
<http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&lang=en&documentID=108748>
 [Article consacré au *Ruban Blanc* (2009)]
- Lee, Nathan (2008), « The return of the return of the repressed! », *Film Comment*, March-April 2008, vol. 44, n° 2, pp. 24-28.
- Legall, Guillaume [sous la direction de] (2007), *L'imaginaire de la scène au cinéma*, Pavillon Bosio: Monaco.
- Lepastier, Joachim (2012), « Haneke père sévère », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 683, pp. 10-12.
 [Article consacré à *Amour* (2012)]
- Lévi-Strauss, Claude (1955), « La Structure des Mythes », texte annoté par Benware, Elizabeth, d'après l'article « The Structural Study of Myth » dans « MYTH, a Symposium », *Journal of American Folklore*, oct.-déc., vol. 78, n° 270.
- Leyland, Matthew (2006), « *Funny Games* », *Sight and Sound*, vol. 16, n° 10, p. 88, DVD. Review – English.
- Lowenstein, Adam (2005), *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*, Columbia University Press: New York.
- Lübecker, Nikolaj, « Lars von Trier's *Dogville*: A Feel-Bad Film », pp. 157-168 dans Horeck, Tanya; Kendall, Tina [ed. by] (2011), *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburgh University Press: Edinburgh.
- Macassar, Gilles (2006), « Le dépossédé », *Télérama*, n° 2966, pp. 40-42.
 [Article consacré à l'exposition *Antonin Artaud*, novembre 2007 – 4 février 2007 à la Bibliothèque Nationale de France]
- MacFadden, Cybelle H. (2009), « Franco-Algerian Transcultural Tension and national allegories », *South Atlantic Modern Language Association*, vol. 74, n° 2, pp. 112-128.
- MacNab, Geoffrey (2006), « Manderlay », *theGuardian.com*, Friday 22 September 2006.
<http://www.theguardian.com/film/2006/sep/22/londonfilmfestival2006.londonfilmfestival>
- Maggiore, Robert (2006), « Freud », *Libération*, jeudi 4 mai 2006, pp. I-III.
- Maher, Kevin (2003), « What's behind the gore? », *The Observer*, Sunday 12 January 2003.
<http://www.theguardian.com/film/2003/jan/12/filmcensorship.features>
- Mamczarz, Irène [sous la dir.de] (1993), *Théâtre de la cruauté et théâtre de l'espoir*, actes du 7ème colloque international, Budapest, 29 septembre - 3 octobre 1993, organisé par le Centre national de la recherche scientifique de Paris, l'Institut du théâtre de

- Budapest et la Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, Klincksieck, Paris: 1996.
- Margantin, Laurent (2003), « Artaud le vivant », *La revue des ressources*, octobre 2003.
<http://www.larevuedesressources.org/artaud-le-vivant,212.html>
- Marks, Laura U. (2000), *The skin of the film, intercultural cinema, embodiment and the sense*, Duke University Press: Durham.
- Marowitz, Charles (1966), « Notes on the Theatre of Cruelty », *The Tulane Drama Review*, The MIT Press, vol. 11, n° 2, pp. 152-172.
<http://www.jstor.org/stable/1125194>
- Marzano, Michela (2006), *Malaise dans la Sexualité, le piège de la pornographie*, JC Lattès: Paris.
- Marzano, Michela (2007), *La mort spectacle: enquête sur l'horreur-réalité*, Gallimard: Paris.
- Masson, Alain (1998), « Funny Games : Une allégorie fallacieuse », *Positif*, n° 443, pp. 39-40.
- Mayne, Judith (2005), *Claire Denis*, University of Illinois Press: Urbana, Chicago.
- McCann, Ben; Sorfa, David, « Introduction », pp. 1-9 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke: Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.
- McGettigan, Andrew, « A bleak burlesque: Michael Haneke's *Funny games* as a study in violence », pp. 223-239 dans Carel, Havi; Tuck, Greg [edited by] (2011), *New takes in film-philosophy*, Palgrave Macmillan: New York.
- McMahon, Laura (2014), « Beyond the Human Body: Claire Denis's Ecologies », *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 7, Web. ISSN 2009-4078.
- Medhurst, Andy (2000), « Funny games », *Sight and Sound*, vol. 10, n° 11, pp. 28-31.
- Mellini, Claire (2001), « La Pianiste - Entretien avec Michael Haneke et Elfriede Jelinek : Désaccords mineurs pour piano forte », *Avant-Scène du Cinéma*, n° 504, pp. 95-102.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964), *L'Œil et l'Esprit*, Folio Gallimard: Paris.
- Metz, Christian (2003), *Essai sur la signification au cinéma*, Klincksieck: Paris. [Un seul vol. pour les deux recueils datant de 1968 et 1972].
- Michael, David (2004), « Cover story: welcome to *Dogville* », *Inside Film*, n° 61, pp. 40-45.
- Michaud, Yves (2005, [1997]), *La crise de l'art contemporain: utopie, démocratie et comédie*, P.U.F / Quadrige: Paris.
- Mimoso-Ruiz, Duarte (1980), *Médée antique et moderne*, Ophrys: Paris.
- Mitchell, Robert (2006), « Eye on the prize », *Screen International*, n° 1539, p. 25
- Morice, Jacques (2006), « Tiresia », *Télérama*, n° 2942, p. 113.
- Montandon, Alain [études rassemblées par] (2001), *L'hospitalité: signes et rites*, Presses Universitaires Blaise Pascal: Clermont-Ferrand.
- Morfaux, Louis-Marie (1980), *Vocabulaire de la philosophie des sciences humaines*, Armand Colin: Paris.
- Morrey, Douglas (2004), « Textures of Terror: Claire Denis *Trouble Every Day* », *Belphegor*, vol. 3, n° 2.
http://etc.dal.ca/belphegor/vol3_no2/articles/03_02_Morrey_textur_fr.html

- Morrison, Andrew (1998), *The Culture of Shame*, Jason Aronson: Northvale.
- Morrison, Alan (2005), « Now Showing: *Tiresia* », *Empire*, n° 194, p. 43.
- MUBI, *The New French Extremity*.
<http://mubi.com/lists/new-french-extremity>.
- Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », pp. 14-30 dans Mulvey, Laura (2009, [1975]), *Visual and Pleasures*, Palgrave Mcmillan: Basingstoke.
- Nancy, Jean-Luc (1986), *La Communauté Désœuvrée*, Christian Bourgeois Editeur: Eure.
- Nancy, Jean-Luc, « Claire Denis, Icon of Ferocity », pp. 160-168 dans Phillips, James [ed. by] (2008), *Cinematic Thinking, Philosophical Approaches to the New Cinema*, Stanford University Press: Stanford.
- Naugrette, Catherine (2000), *L'esthétique théâtrale*, Armand Colin: Paris.
- Nietzsche, Friedrich (1962, [1949]), *La naissance de la tragédie*, Gallimard: Paris.
- Neiendam, Jacob (2003a), « Von Trier's American tale », *Screen International*, n° 1404, pp. 1-4.
- Neiendam, Jacob (2003b), « Case study », *Screen International*, n° 1405, p. 10.
- Nevers, Camille (1993), « L'œil de Benny », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 466, pp. 66-68.
 [Article consacré à *Die siebente Kontinent* (1989) et *Benny's Video* (1992)]
- Nowell-Smith, Geoffrey (2013), conférence à la BFI du 20 avril 2013.
- Ornella, Alexander D. ; Knauss, Stefanie (2010), *Fascinatingly disturbing: interdisciplinary perspectives on Michael Haneke's cinema*, Pickwick: Eugene.
- Orr, John, « New Directions in European Cinema », pp. 299-312 in Ezra, Elizabeth [ed. by] (2004), *European Cinema*, Oxford University Press: Oxford.
- Orr, John, « The *Withe Ribbon* in Michael Haneke's Cinema », pp. 259-264 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, [texte établi et traduit par Lafaye, Georges (1976)], T. II (VI-X), Les Belles Lettres, Librairie Archaion: Bruxelles.
- Païni, Dominique (1997), « L'empêcheur de filmer en rond », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 514, pp. 36-37.
- Palmer, Tim (2006a), « Under your skin: Marina de Van and the contemporary French *cinéma du corps* », *Studies in French Cinema*, vol. 6, n° 3, pp. 171-181.
http://uncw.edu/filmstudies/about/documents/underyourskin_palmer.pdf
- Palmer, Tim (2006b), « Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body », *Journal of Film and Video*, vol. 58, n° 3, pp. 22-32.
- Palmer, Tim (2011), *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press: Middletown, Conn.
- Palmer, Landon, « From Culture to Torture: Music and Violence in *Funny Games* and *The Piano Teacher* », p. 179-191 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.
- Pasolini, Pier Paolo (2000 [1987]), *Ecrits sur le cinéma, Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma: Paris. [Textes réunis et traduits par Joubert-Laurencin, Hervé].

- Pavis, Patrice (2007, [2000]), *Voix et images de la scène, vers une théorie de la pratique théâtral*, Presses Universitaires du Septentrion: Villeneuve-d'Ascq.
- Pavis, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Dunod: Paris.
- Penot-Lacassagne, Olivier, « Antonin Artaud. Cruauté cosmique et don de soi », pp. 51-59 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *Les Théâtres de la Cruauté, Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères: Paris.
- Penot-Lacassagne, Olivier (2009), « Cruor et cruauté, d'Artaud à Arrabal », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 4, pp. 440-444.
- Phillips, James [ed. by] (2008), *Cinematic Thinking, Philosophical Approaches to the New Cinema*, Stanford University Press: Stanford.
- Pleynet, Marcelin, « Antonin Artaud, le suicidé de la société », p. 23-31 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *Les Théâtres de la Cruauté, Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères: Paris.
- Pollack, Barbara (2009), « Body and Soul », *Art in America*, vol. 97, n° 3, pp. 75-78.
- Pollard, Tom (2000), « Postmodern cinema and the death of the hero », *CineAction!*, n° 53, pp. 40-49.
- Pollock, Jonathan, « Poe et Artaud: "le sang mis au service de la violence de la pensée" », pp. 108-116 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *Les Théâtres de la Cruauté, Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères: Paris.
- Porton, Richard (2003), « Cannes 2003 - Nightmare on Elm Street: *Dogville* », *Cinema Scope*, n° 15, pp. 54-55.
- Porton, Richard (2005), « Collective Guilt and Individual Responsibility: An Interview with Michael Haneke », *Cinéaste*, vol. 31, n° 1, pp. 50-51.
- Poulin, Richard; Coderre, Cécile (1986), *La violence pornographique. La virilité démasquée*, Éditions Asticou, Hull, Québec (168 p.). Ouvrage analysé par Forcier, Louise (1988), *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 1, n° 1, pp. 199-200.
- www.erudit.org
- Price, Brian; Rhodes, John David [edited by] (2010), *On Michael Haneke*, Wayne State University Press: Detroit.
- Prince, Stephen (2003), *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood cinema, 1930-1968*, Rutgers University Press: New Brunswick, London.
- Puiseux, Hélène, « Mythologie filmique du nucléaire », pp. 41-65 dans Segré, Monique [sous la direction de] (1997), *Mythes, Rites, Symboles dans la Société Contemporaine*, L'Harmattan: Paris.
- Pruner, Michel (2003), *Les théâtres de l'absurde*, Lecture sup Armand Colin: Paris.
- Quandt, James, « Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema » pp. 18-28 dans Horeck, Tanya; Kendall, Tina [ed. by] (2011), *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburgh University Press: Edinburgh.
- Rayns, Tony (2001), « *The Piano Teacher* », *Sight & Sound*, vol. 11, n° 11, p. 54.
- Rehm, Jean-Pierre (2005), « Juste sous la surface », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 605, pp. 30-31.
- Renzi, Eugenio (2008), « Des patries grandes et petites », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 632, pp. 12-15.
- Richard, Frédéric (1991), « Un cinéma de la cruauté », *Positif*, n° 368, pp. 30-33.

- Riemer, Willy [Ed. by] (2000), *After Postmodernism: Austrian Film and Literature in Transition*, Ariadne Press: Riverside.
- Rioux, Jean-Pierre; Sirinelli, Jean-François (2005, [1998]), *Le temps des masses*, Points, Éditions du Seuil: Paris.
- Rockett, Will H. (1988), *Devouring whirlwind: terror and transcendence in the cinema of cruelty*, Praeger: New York.
- Romney, Jonathan (1998), « If You Can Survive this Film Without Walking Out, You Must Be Seriously Disturbed », *Guardian*, 23 October 1998, section 2, pp. 6-7.
- Romney, Jonathan (2000), « Claire Denis interviewed by Jonathan Romney », *theguardian.com*, 28 June 2000.
<http://film.theguardian.com/interview/interviewpages/0,,338784,00.html>
- Romney, Jonathan (2006), « Caché/ Hidden », (review), *Sight and Sound*, vol. 16, n° 2, pp. 64-65.
- Ropert, Axelle (2003), [sans titre (review)], *La Lettre du Cinéma*, n° 23, pp. 13-14.
- Rosello, Mireille (2001), *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest*, Stanford University Press: Stanford.
- Ross, Kristin (1995), *Fast cars, clean bodies: decolonization and the reordering of French culture*, MIT Press: Cambridge (Mass.).
- Rosset, Clément (1988), *Le Principe de Cruauté*, Éditions de Minuit: Paris.
- Rouart, Jean-Marie (2003), « Les vicissitudes de la liberté d'esprit », *Le Figaro Littéraire*, 26 juin 2003, p. 1. [Numéro consacré à Georges Orwell].
- Rouyer, Philippe (1998), « Funny Games: Souffrir n'est pas jouer », *Positif*, n° 443, pp. 37-38.
- Rouyer, Philippe ; De Bruyn, Olivier (2002a), « Marina de Van », *Positif*, n° 502, pp. 25-28.
- Rouyer, Philippe (2002b), « Entretien : Marina de Van, le corps-objet », *Positif*, n° 502, pp. 28-31.
- Russell, Dominique (2010), *Rape in Art Cinema*, Continuum: New York.
- Saison, Maryvonne (1998), *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, L'Art en bref: Montréal.
- Sartre, Jean-Paul (1964, [1943]), *L'être et le néant*, Librairie Gallimard, bibliothèque des idées: Poitiers.
- Saxton, Libby, « Close Encounters with Distant Suffering: Michael Haneke's Disarming Visions », pp. 84-111 dans Ince, Kate [ed. by] (2008), *Five Directors: Auteurism from Assayas to Ozon*, Manchester University Press: Manchester.
- Schoenbach, Klaus (2001), « Myths of Media and Audiences », *European Journal of Communication*, vol. 16, n° 3, pp. 361-376.
- Scholtz, Sebastian; Surma, Hanna (2008), « Exceeding the limits of representation », *Studies in French Cinema*, vol. 8, n° 1, p. 5-16.
- Sénèque, *Médée*, [texte établi et traduit par Hermann, Léon (1968)], Les Belles Lettres, Budé: Paris.
- Serres, Michel (1980), *Le Parasite*, Grasset: Paris.
- Sharrett, Christopher (2004), « The Horror of the Middle Class », *KINOEYE*, vol. 4, n° 1.
<http://www.kinoeye.org/04/01/sharrett01.php>

- Sharrett, Christopher (2003), « The World That Is Known: An Interview with Michael Haneke », *Cineaste*, vol. 28, n° 3, pp. 28-32.
- Sharrett, Christopher (2006), « Michael Haneke and the Discontents of European Culture », *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 47, n° 2, pp. 6-16.
http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v047/47.2sharrett.html
- Sharrett, Christopher (2010), « The world that is known: Michael Haneke interviewed », *KINOEYE*, 4 March 2010.
<http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php>
- Sharrett, Christopher (2005), « *Caché* » (*Hidden*), *Cineaste*, vol. 31, n°1, pp. 60-62, 84.
- Shaviro, Steven (1994, [1993]), *Cinematic Body*, University of Minnesota Press: Minneapolis.
- Silverman, Maxim (1999), *Facing Postmodernity: Contemporary French Thought on Culture and Society*, Routledge: London.
- Silverman, Max (2007), « The empire looks back », *Screen*, vol. 48, n° 2, pp. 245-249.
- Simpson, David (2006), *9/11: The Culture of Commemoration*, University of Chicago Press: Chicago, London.
- Smith, Adam (2008), « Uneasy rider », *Empire*, n° 226, pp. 114-116.
- Sobchack, Vivian (2004), *Carnal Thoughts, embodiment and moving image culture*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London.
- Sorfa, David (2006), « Uneasy domesticity in the films of Michael Haneke », *Studies in European Cinema*, vol. 3, n° 2, pp. 93-104.
[Article consacré à *Code Inconnu* (2000), *La Pianiste* (2001), *Le Temps du Loup* (2003) et *Caché* (2005).]
- Sorfa, David, « Superegos and Eggs: Repetition in *Funny Games* (1997, 2007) », pp. 172-178 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.
- Sorin, Céline (2010), *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, L'Harmattan: Paris.
- Sotinel, Thomas (2009), « *Le Ruban Blanc* : une histoire d'enfants qui remonte aux racines du mal », *LeMonde.fr*, octobre 2009.
http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/10/20/le-ruban-blanc-une-histoire-d-enfants-qui-remonte-aux-racines-du-mal_1256308_3476.html
- Souiller, Didier [sous la direction de] (1997), *Littérature comparée*, PUF: Paris.
- Souiller, Didier; Fix, Florence; Humbert-Mougin, Sylvie; Zaragoza, Georges (2005), *Études théâtrales*, PUF / Quadrige: Paris.
- Speck, Oliver C. (2010), *Funny frames: the filmic concepts of Michael Haneke*, Continuum: London.
- Speck, Oliver C., « Thinking the Event: The Virtual in Michael Haneke's Films », pp. 49-64 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.
- Staiger, Janet (2000), *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York University Press: New York.
- Starobinski, Jean, « L'encre de la mélancolie », pp. 24-33 dans Clair, Jean [sous la direction de] (2013 [2005]), *Mélancolie : génie et folie en occident*, Gallimard: Paris.

- Str., F. (1995), « 71 Fragments d'une Chronologie du Hasard », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 491, p. 76.
- Sternagel, Joerg (2009), « From inside us: experiencing the film actor in Michael Haneke's *Caché* », *Film International*, vol. 7, n° 3, pp. 50-61.
- Stoller, Paul (1992), « Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty », *Visual Anthropology Review*, vol. 8, n° 2, pp. 50-57.
- Strauss, Frédéric (1997a), « Miam-miam », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 510, pp. 64-65.
- Strauss, Frédéric (1997b), « *Funny Games* de Michael Haneke », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 514, p. 25.
- Studlar, Gaylyn, « Masochism and the perverse pleasures of the cinema » pp. 602-621 dans Nichols, Bill [edited by] (1985), *Movies and Methods*, volume II, University of California Press: Berkeley.
- Sylvester, David (1980, [1975]), *Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Thames and Hudson: Oxford.
- Sylvester, David (1976), *L'art de l'impossible*, [entretiens avec Bacon, Francis], éditions Albert Skira: sans lieu.
- Szondi, Peter (1983), *Théorie du drame moderne: 1880-1950*, l'Age d'Homme: Lausanne, Paris.
- Tessé, Jean-Philippe (2012), « Mal mal mal », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 683, pp. 6-8.
[Article consacré à *Amour* (2012)]
- Tesson, Charles (2003), « Malaise dans la civilisation », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 580, pp. 48-50. [Mentionne également *Le Temps du Loup* de Michael Haneke].
- Tesson, Charles (2010), « Au bout du couloir », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 652, p. 49. [Le cinéma du XXIème siècle].
- Tesson, Charles (2011), « Les mouvements de la lumière », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 666, pp. 80-89.
- Therien, Gilles (1979), « Le cinéma québécois: une recherche sur la voie de l'écriture », *Revue des sciences humaines*, n° 173, pp. 105-114.
- Tobin, Yann (2003), « L'actualité - Les films : *Tiresia* : Terre étrangère », *Positif*, n° 512, pp. 34-36.
- Tonelli, Franco (1972), *L'esthétique de la cruauté*, Edition A.-G. Nizet: Paris.
- Toubiana, Serge (2007), « *Funny Games* (1997) – Michael Haneke Interview, [english subs] », interview publiée le 1 mars 2007, couleur, (5 minutes).
<http://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo>
- Toubiana, Serge (2012a), « *BENNY'S VIDEO* - Entretien avec Michael Haneke par Serge Toubiana (deutsch untertitelt) », interview publiée le 27 juin 2012, couleur, (21 minutes).
<http://www.youtube.com/watch?v=0OmshNFEUTM>
- Toubiana, Serge (2012b), « 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls - Entretien avec Michael Haneke par Serge Toubiana (deutsch untertitelt) », interview publiée le 27 juin 2012, couleur, (23 minutes).
http://www.youtube.com/watch?v=30ixr9UD0_s

Toubiana, Serge (2012c), « *Der siebente Kontinent* - Entretien avec Michael Haneke par Serge Toubiana (deutsch untertitelt) », interview publiée le 27 juin 2012, couleur, (16 minutes).

<http://www.youtube.com/watch?v=cTikyDQGjSs>

Trifonova, Temenuga, « Michael Haneke and the Politics of Film Form », pp. 65-81 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.

Tweraser, Felix. W., « Images of Confinement and Transcendence: Michael Haneke's Reception of Romanticism in *The Piano Teacher* », pp. 195-205 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.

Tylski, Alexandre (2001), « La glace et le sang », *Cadrage*.

<http://www.cadrage.net/films/pianiste/lapianiste.html>

Vasse, David (2004), *Catherine Breillat, Un cinéma du rite et de la transgression*, Éditions Complexe et ARTE Éditions: Bruxelles.

Vaida, Iuliana Corina, « Two Meanings of Masochism in the Language of the Art Critic », pp. 206-221 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.

Vanoye, Francis, « Cinémas de la cruauté? », pp. 198-204 dans Dumoulié, Camille [sous la direction de] (2000), *Les Théâtres de la Cruauté, Hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères: Paris.

Veillon, Olivier-René (1986), *Le cinéma Américain: les années trente*, Éditions du Seuil, collection Virgule: Paris.

Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre (1972), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero: Paris.

Vie, Caroline (2003), « Monster Invasion: *In My Skin* », *Fangoria*, n° 228, p. 8.

Vincendeau, Ginette (2001), « Sisters, Sex and Sitcom », *Sight and sound*, vol. 11, n° 12, pp. 18-20.

Von Boehm, Felix et Gero, *My Life*, film documentaire consacré à Michael Haneke, Arte, 2009, publié le 7 juin 2012, couleur, (50 minutes).

<http://www.youtube.com/watch?v=twstothrZVU>

Von Karasek, Hellmuth, *Der Spiegel*, 52/1994.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13687466.html>

Wheatley, Catherine (2006a), « The masochistic fantasy made flesh: Michael Haneke's *La Pianiste* as Melodrama », *Studies in French Cinema*, vol. 6, n° 2, pp. 117-127.

Wheatley, Catherine (2006b), « Secrets, lies & videotape », *Sight and Sound*, vol. 16, n° 2, pp. 32-36.

Wheatley, Catherine (2009), *Michael Haneke's cinema, the ethic of the image*, Berghahn Books: United States.

Wheatley, Catherine, « Domestic Invasion: Michael Haneke and Home Audiences », pp. 10-23 dans McCann, Ben; Sorfa, David [edited by] (2011), *The cinema of Michael Haneke, Europe Utopia*, Wallflower Press: New York, London.

Wheatley, Catherine (2011), *Caché*, BFI Film Classics: London.

Williams, Linda [ed. by] (1994), *Viewing Positions, Ways of Seeing Film*, Rutgers University

Press: New Brunswick, New Jersey.

Williams, James (2009), « His Life to Film: The Extreme Art of Jacques Nolot », *Studies in French Cinema*, vol. 9, n° 2, pp. 177-190.

Williamson, James (2003), « *Trouble Every Day* », *Sight and Sound*, vol. 13, n° 1, p. 56.

Wise, Damon (2004), « Vision excess », *Empire*, n° 177, pp. 110-112.

Wise, Damon (2008), « In cinemas: *Funny Games* », *Empire*, n° 227, p. 48.

Wood, Robin (2002), « « Do I disgust you? » Or, Tirez pas sur *La Pianiste* », *CineAction!*, n° 59, pp. 54-61.

Wood, Robin (2008), « Michael Haneke: Beyond Compromise », *CineAction!*, n° 73/74, pp. 44-55.

Zaragza, Georges (2006), *Le personnage de théâtre*, Lettres Sup. Armand Colin: Paris.

Zimmer, Jacques (2010), *Sade et le cinéma*, La Musardine: Paris.

[Auteur inconnu] (1997), « the business », *Sight and Sound*, vol. 7, n° 7, p. 4.